OBSERVATIONS SUR *NOTRE INSTINCT* POUR LA MUSIQUE, ET SUR SON PRINCIPE;

Où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art.

Par Monsieur RAMEAU.

A PARIS,

Chez { PRAULT Fils, Quai de Conti, à la Charité.
LAMBERT, rue de la Comédie Françoise, au Parnasse.
DUCHESNE, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. D CC. LIV.

AVEC PRIVILEGE ET APPROBATION.

PRÉFACE.

POUR joüir pleinement des effets de la Musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, & pour en juger, c'est au Principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce Principe est la Nature même, c'est d'elle que nous tenons ce sentiment qui nous meut dans toutes nos Opérations musicales, elle nous en a fait un don qu'on peut appeller *Instinct* : consul-

tons-la donc dans nos jugemens, voyons comment elle nous développe ſes myſtéres avant que de prononcer : & s'il ſe trouve encore des hommes aſſez pleins d'eux-mêmes pour oſer en décider de leur propre autorité, il y a lieu d'eſpérer qu'il ne s'en trouvera plus d'aſſez foibles pour les écouter.

Un eſprit préoccupé, en entendant de la Muſique, n'eſt jamais dans une ſituation aſſez libre pour en juger. Si dans ſon opinion, par éxemple, il attache la beauté eſſentielle de cet Art aux paſſages du

grave à l'aigu, du doux au fort, du vif au lent, moyens dont on ſe ſert pour varier les bruits, il jugera de tout d'après cette prévention, ſans réflèchir ſur la foibleſſe de ces moyens, ſur le peu de mérite qu'il y a à les employer, & ſans s'appercevoir qu'ils ſont étrangers à l'Harmonie, qui eſt l'unique baze de la Muſique, & le principe de ſes plus grands effets.

Qu'une ame vraiment ſenſible juge bien différemment ! Si elle n'eſt pénétrée par la force de l'expreſſion, par ces peintures vives dont l'Harmonie eſt

ſeule capable, elle n'eſt point abſolument ſatisfaite : non qu'elle ne ſçache ſe prêter à tout ce qui peut l'amuſer; mais du moins n'apprécie-t'elle les choſes qu'à proportion des effets qu'elle en éprouve.

C'eſt à l'Harmonie ſeulement qu'il appartient de remuer les paſſions, la Mélodie ne tire ſa force que de cette ſource, dont elle émane directement : & quant aux différences du grave à l'aigu, &c. qui ne ſont que des modifications ſuperficielles de la Mélodie, elles n'y ajoûtent pour lors

presque rien, comme on le démontre dans le cours de l'Ouvrage par des exemples frappans, où le principe se vérifie par notre Instinct, & cet Instinct par son principe, c'est-à-dire, où la cause se vérifie par l'effet qu'on éprouve, & cet effet par sa cause.

Si l'imitation des bruits & des mouvemens n'est pas aussi fréquemment employée dans notre Musique que dans l'Italienne, c'est que l'objet dominant de la nôtre est le sentiment, qui n'a point de mouvemens déterminés, & qui par consé-

quent ne peut être aſſervi par tout à une meſure réguliére, ſans perdre de cette vérité qui en fait le charme. L'expreſſion du Phyſique eſt dans la meſure & le mouvement, celle du Pathétique, au contraire, eſt dans l'Harmonie & les inflèxions : ce qu'il faut bien peſer avant que de décider ſur ce qui doit emporter la balance.

Le genre Comique n'ayant preſque jamais le ſentiment pour objet, il eſt par conſéquent le ſeul qui ſoit conſtamment ſuſceptible de ces mouvemens cadencés dont on fait

honneur à la Muſique Italienne, ſans s'appercevoir cependant que nos Muſiciens les ont aſſez heureuſement employés dans le petit nombre d'Eſſais que la délicateſſe du goût François leur a permis de riſquer : Eſſais où l'on a prouvé, en ſe joüant, combien il nous étoit facile d'exceller dans ce genre. (*a*)

On peut regarder ce petit Ouvrage comme le réſultat de tous ceux que j'ai donnés ſur

(*a*) Les *Troqueurs* repréſentés aux Foires dernieres de S. Laurent & de S. Germain, & la *Coquette Trompée* repréſentée à Fontainebleau en 1753.

le même ſujet : & j'eſpére qu'on voudra bien me paſſer, en ce cas, quelques répétitions néceſſaires à l'intelligence de ce qui s'y trouve lié de nouveau. Si je me ſuis un peu étendu ſur certains articles qui n'intéreſſeront peut-être pas également tous les Lecteurs, quelques Auteurs, du moins, pourront y reconnoître en quoi ils ont pû ſe tromper.

Pendant que je travaillois à cet Ouvrage, où je n'avois d'abord en vuë que notre Inſtinct pour la Muſique & ſon Principe, il a paru pluſieurs

Ecrits ſur la Théorie de l'Art, (*b*) auxquels j'ai cru ne pouvoir mieux répondre qu'en profitant de mes premieres idées pour mettre chacun en état, non-ſeulement de juger par ſoi-même, mais de pouvoir ſe rendre raiſon des différens effets de l'Harmonie, ſans qu'il en coute beaucoup à l'eſprit ni à la mémoire.

Il ne s'agit effectivement, pour parvenir à des connoiſſances qui ont pû paroître juſqu'à préſent comme preſque impénétrables, que de s'atta-

(*b*) Peut-être que les Auteurs de ces Ecrits me ſçauront bon gré de ne les point nommer.

cher uniquement aux produits du Corps ſonore, produits qui ſe diſtinguent en deux genres, genres qui ſe reconnoiſſent par le rang qu'occupent ces mêmes produits dans l'ordre de la génération, rang qui, de ſon côté, ſe reconnoît par deux termes de l'Art très-ſignificatifs d'ailleurs, ſçavoir la *Dominante*, *Quinte* au deſſus, & la *Soudominante*, *Quinte* au deſſous : l'une indiquant que la Voix doit s'élever, l'autre qu'elle doit s'abaiſſer : l'une étant toujours ſecondée d'un nouveau *Diéze* ou *Béquare*, l'autre d'un nouveau *Bémol*,

l'une ayant généralement la force, la joye en partage, l'autre la foiblesse, la douceur, la tendresse, la tristesse : l'une & l'autre, enfin, nous servant le plus souvent d'interprétes dans nos expressions, lors, par exemple, que nous citons le *Diéze*, le *Béquare* en signe de force, de vigueur, & que nous élevons la Voix en pareil cas, & lorsque nous la baissons & citons le *Bémol* en signe de molesse, de foiblesse : si bien que le tout considéré avec un peu de réflèxion se réduit à la plus grande simplicité.

Les Exemples contenus dans

mes Obſervations confirment la vérité des préceptes que je donne pour arriver à la connoiſſance des cauſes, & vont juſqu'à juſtifier le goût de la Nation ſur les Ouvrages de Muſique auxquels elle a accordé ſon ſuffrage.

Pour donner à ces préceptes toute la force néceſſaire, il m'a fallu prouver l'Inſtinct par ſon Principe, & ce Principe par le même Inſtinct : ils ſont, l'un & l'autre, l'ouvrage de la Nature : ne l'abandonnons donc plus, cette mere des Sciences & des Arts, éxaminons-la bien, & tâchons

déſormais de ne plus nous laiſ-conduire que par elle.

Le Principe dont il s'agit, eſt non-ſeulement celui de tous les Arts de goût, comme le confirme déja un *Traité du Beau eſſentiel dans les Arts, appliqué principalement à l'Architecture*, (*c*) il l'eſt encore de toutes les Sciences ſoumiſes au calcul : ce qu'on ne peut nier, ſans nier en même tems que ces Sciences ne ſoient fondées ſur les proportions & progreſſions, dont la Nature nous fait part dans le Phénoméne du Corps ſonore, avec des circonſtances

(*c*) Par M. Briſeux.

ſi marquées, qu'il eſt impoſſible de ſe refuſer à l'évidence : & comment le nier ! puiſque point de proportions, point de Géométrie.

Toute Hypothèſe, tout Syſtême arbitraire doit diſparoître auprès d'un pareil Principe, on ne doit pas même ſe flater d'en découvrir jamais un auſſi lumineux : ſi l'on y trouve déja le germe de tous les Elémens de Géométrie, de toutes les régles de la Muſique & de l'Architecture, que n'en peut-on pas attendre en le fondant plus ſcrupuleuſement encore qu'on ne l'a fait ?

OBSER-

OBSERVATIONS
SUR
NOTRE INSTINCT
POUR LA MUSIQUE,
ET SUR SON PRINCIPE.

LA MUSIQUE nous eſt naturelle, nous ne devons qu'au pur Inſtinct le ſentiment agréable qu'elle nous fait éprouver : ce même inſtinct agit en nous à l'occaſion de pluſieurs autres objets qui peuvent bien avoir quelques rapports avec la Muſique, c'eſt pourquoi il ne

doit pas être indifférent aux perſonnes qui cultivent les ſciences & les arts, de connoître le principe d'un pareil Inſtinct.

Ce principe eſt maintenant connu : il exiſte, comme on ne peut l'ignorer, dans l'Harmonie qui réſulte de la Réſonance de tout Corps ſonore, tel qu'un Son de notre voix, d'une corde, d'un tuyau, d'une cloche, &c. & pour s'en convaincre encore davantage, il ne faut que s'éxaminer ſoi-même dans tous les pas qu'on fait en Muſique.

Par exemple, l'homme ſans expérience en Muſique, de même que le plus expérimenté, prend ordinairement dans le milieu de

ſa voix le premier Son qu'il entonne, dès qu'il chante de fantaiſie, & monte toujours enſuite, quoique l'étendue de ſa voix ſoit preſque égale au deſſous comme au deſſus de ce premier Son : ce qui eſt abſolument conforme à la réſonance du Corps ſonore, dont tous les Sons qui en émanent ſont au-deſſus de celui de ſa totalité, qu'on croit entendre ſeul.

D'un autre côté, pour peu d'expérience qu'on ait, on ne manque guères, lorſqu'on veut préluder de ſoi-même, d'entonner de ſuite, toujours en montant, l'accord parfait compoſé de l'harmonie du Corps ſonore, dont le genre, qui eſt *Majeur*, eſt toujours préféré

au *Mineur*, à-moins que celui-ci ne ſoit ſuggéré par quelques rémi-niſcences.

Si l'on entonne ordinairement la *Tierce* la premiere dans l'accord parfait, en montant, quoique le Corps ſonore ne la donne qu'à la double *Octave* qui eſt la 17[e], & cela au-deſſus de l'*Octave* de la *Quinte* qui eſt ſa 12[e]; c'eſt que nous réduiſons naturellement tous les intervalles à leurs moindres degrés, parce que l'oreille les apprécie plus promptement, & que la voix y arrive plus aiſé-ment; (*a*) mais il n'en ſera pas de même d'un homme ſans expé-

(*a*) Voyez ma Réponſe à M. Euler ſur l'iden-tité des Octaves, pag. 13.

rience, qui n'aura jamais entendu de Musique, ou qui ne l'aura point écoutée; car il y a différence entre entendre & écouter. Si cet homme entonne un Son un peu grave, bien net & bien distinct, & qu'il laisse aller ensuite sa voix avec promptitude, sans être préoccupé d'aucun objet, pas même de l'intervalle qu'il voudra franchir, l'opération devant être purement machinale, il entonnera certainement la *Quinte* la premiére, préférablement à tout autre intervalle; selon l'expérience que nous en avons faite plus d'une fois. (*b*)

(*b*) Le R. P. Castel a parlé de cette expérience dans le Journal de Trévoux.

On ſçait aſſez que la *Quinte* eſt la plus parfaite de toutes les conſonances : la ſuite de ces Obſervations ne ſervira qu'à le confirmer.

Les moindres degrés naturels, appellés *Diatoniques*, ceux, en un mot, de la game *ut ré mi fa*, &c. ne ſont ſuggérés qu'à la faveur des conſonances auxquelles ils paſſent, & qu'ils forment en ſe ſuccédant ; de ſorte que ces conſonances ſe préſenteront toujours les premiéres à toute perſonne ſans expérience. Au reſte, dès qu'on voudra ſuivre l'ordre de ces moindres degrés, ſans le ſecours d'aucune réminiſcence, on montera toujours d'un *ton*, & l'on

descendra d'un *demi-ton*, surtout dès qu'on voudra retourner incontinent après au premier Son d'où l'on sera parti : par exemple, si l'on appelle *ut* ce premier Son qui représente un Corps sonore, sa *Quinte sol*, (*c*) qui résonne avec lui, s'emparera sur le champ de l'oreille, & voulant passer d'*ut* à son degré le plus voisin, ce *sol* se présentera pour lors comme nouveau Corps sonore avec toute son harmonie, qui consiste dans sa *Tierce majeure si* & dans sa *Quinte ré*, de sorte qu'on sera forcé par-là de monter d'un *ton* d'*ut* à *ré*, & de descendre d'un *demi-ton* d'*ut* à *si*.

(*c*) On dit *Quinte* au lieu de 12[e], & *Tierce* au lieu de 17[e] à cause de leur identité ou æquisonance, qu'occasionne l'Octave.

D'un autre côté, après le *ton* en montant, on ſera naturellement porté à en entonner un autre : le *demi-ton* ne s'y préſentera que par réminiſcence, parce que les deux *tons* forment la *Tierce majeure* qui réſonne dans le Corps ſonore, au lieu que le *ton* & demi ne forme qu'une *Tierce mineure* qui n'y réſonne point ; mais auſſi, après ces deux *tons*, on ſe ſentira forcé d'en entonner un demi, pour paſſer à la *Quarte*, le troiſieme *ton* qui s'y refuſe pour lors, donnant une diſſonance : & c'eſt pour cette raiſon qu'on a toujours dit, parce qu'on l'a ſenti, que trois *tons* de ſuite n'étoient pas naturels : après ce dernier *demi-ton* en-

core, jamais il ne s'en préſentera un autre ; le *ton* prévaudra dans toutes les oreilles pour arriver à la conſonance de la *Quinte*.

Tel eſt l'empire des conſonances ſur l'oreille, qui n'eſt pour lors préoccupée que des degrés qui les forment, ou qui y conduiſent ; ces conſonances n'étant d'ailleurs que le produit de la réſonance du Corps ſonore: ce qu'il faut bien remarquer, puiſqu'on n'en peut inférer autre choſe, ſinon que le principe démontré eſt l'organe de toutes ces facultés qu'on vient de reconnoître nous être naturelles.

Il y a plus ; & pour peu qu'on ait d'expérience, on trouve de

ſoi-même la Baſſe fondamentale de tous les repos d'un chant, ſelon l'explication donnée dans notre *nouveau Syſtême*, &c. pag. 54; ce qui prouve encore bien l'empire du principe dans tous ſes produits, puiſqu'en ce cas-ci la marche de ces produits rappelle à l'oreille celle du principe qui l'a déterminée, & ſuggérée par conſéquent au Compoſiteur.

Cette derniere expérience, où le ſeul Inſtinct agit, de même que dans les précédentes, prouve bien que la mélodie n'a d'autre principe que l'harmonie rendue par le Corps ſonore : principe dont l'oreille eſt tellement préoccupée, ſans qu'on y penſe, qu'elle

ſuffit ſeule pour nous faire trouver ſur le champ le fond d'harmonie dont cette mélodie dépend : ce qui arrive non-ſeulement à l'Auteur qui l'a imaginée, mais encore à toute perſonne d'une médiocre expérience : auſſi trouve-t'on quantité de Muſiciens capables d'accompagner d'oreille un chant qu'ils entendent pour la premiere fois.

Quel eſt d'ailleurs le moteur de ces beaux préludes, de ces caprices heureux, auſſi-tôt exécutés qu'imaginés, principalement ſur l'Orgue? Envain les doigts y ſeroient exercés ſur tous les chants poſſibles, & en état d'obéir dans le moment à l'imagi-

nation guidée par l'oreille, si le guide de celle-ci n'étoit pas des plus simples.

Ce guide de l'oreille, n'est autre, en effet, que l'harmonie d'un premier Corps sonore, dont elle n'est pas plutôt frappée, qu'elle préssent tout ce qui peut suivre cette harmonie, & y ramener : & ce tout consiste simplement dans la *Quinte* pour les moins expérimentés, & dans la *Tierce* encore lorsque l'expérience a fait de plus grands progrès. (*d*)

(*d*) Voyez la démonstration du principe de l'Harmonie sur la formation du *Mode*, pag. 33, sur celle du *Mineur*, pag. 62, & sur le rapport des *Modes*, pag. 42. On laisse à part l'*Enharmonique*, parce qu'on peut se passer, absolument parlant, de ce genre, quoiqu'il ait ses beautés. Il y a très-peu de tems qu'il est en

Mais n'allons pas ſi loin, & remarquons toujours que pour peu d'expérience qu'on ait, on ne manque jamais de ſuivre d'abord l'ordre du *Mode* annoncé par la premiere harmonie, & que le premier nouveau *Mode* où l'on paſſe enſuite, eſt généralement celui de cette même *Quinte* dont nous recevons le ſentiment du *ton* en montant, & celui du *demi-ton* en deſcendant, ſelon ce qui en a déja été dit : *Quinte* ſur laquelle eſt fondée toute la mélodie qu'on peut tirer avec juſteſſe des Inſtrumens naturels, tels que la Trompette & le Cor-de-Chaſſe,

uſage, & ſouvent ſans beaucoup plaire, tant il eſt rare de pouvoir l'employer heureuſement.

& qu'on a donnée aux Tymbales pour ſervir de Baſſe à cette mélodie : (*e*) & de quelle Baſſe encore? de *Baſſe fondamentale*, ſans qu'on en ait eu le deſſein, puiſqu'elle n'eſt connue que de nos jours.

Ces Inſtrumens naturels ſont eux-mêmes des Corps ſonores, qui n'ont de juſte, dans toute leur étendue, que ce qui appartient à leur harmonie, & à celle de leur *Quinte* : de ſorte qu'en confirmant l'Inſtinct qui nous porte généralement du côté de cette *Quinte* ou de ſon harmonie, cet Inſtinct confirme, à ſon tour, le principe qui le guide.

(*e*) La *Quarte*, que forment entre elles les deux caiſſes, eſt une *Quinte* renverſée.

Une pareille conduite de notre part, conduite purement machinale, devroit bien faire ouvrir les yeux ſur le principe qui en eſt le ſeul & unique moteur : & les perſonnes qui cultivent d'autres Sciences devroient bien éxaminer auſſi la conduite qu'elles y tiennent : elles y reconnoîtroient, ſans doute, ce même principe, du moins dans les proportions ſur leſquelles elles fondent preſque toutes leurs opérations. Aimeroit-on mieux les devoir au hazard, ces proportions, plutôt qu'à un phénomène où la Nature les a toutes englobées, avec des circonſtances qui peuvent bien s'étendre ſur d'autres objets que ſur la Muſique?

Au lieu de consulter la Nature sur la Musique, l'esprit Philosophique s'y est tourné dès les premiers tems, du côté de la Géométrie, pour suivre en cela Pytagore, sans éxaminer auparavant si cet Auteur étoit bien ou mal fondé : on le fait parler, on le fait agir, comme on croit qu'il a pû le faire : on imagine avec lui, ou après lui, des hypothèses pour faire quadrer les rapports qu'il a donnés aux Sons, avec les différens ordres que l'expérience suggére : chacun dit ce qu'il en pense ; & tous s'y trompent également.

Quel est le Philosophe, quel est l'homme, qui avec un peu de sens commun, ne reconnoîtra pas

devoir à la Nature, à ſon pur Inſtinct, ce ſentiment agréable qu'il éprouve en entendant certains rapports de Sons? Et quel eſt celui qui pour lors ne profitera pas des moyens qu'il pourra découvrir dans cette Mere des Sciences & des Arts, pour opérer en conſéquence? Mais point du tout; on veut que Pytagore, après avoir reconnu l'*Octave* compoſée de deux intervalles inégaux, qui ſont la *Quinte* & la *Quarte*, dont le *Ton majeur* fait la différence, ait de ſa propre autorité ajouté ce *ton* à lui-même, pour en former la *Tierce majeure*: cela eſt-il conſéquent, & peut-on ſuppoſer une pareille

erreur à un ſi grand Homme ? Quoi ! il trouve dans la Nature un intervalle compoſé de deux inégaux, & l'on veut que de lui-même il en ait compoſé un autre de deux égaux ? On s'eſt certainement trompé ſur ſon compte, en ce cas & dans tous les tems. Il eſt bien plus probable que cet Auteur fertile en progreſſions, comme on en peut juger par ce qui nous reſte de lui, ayant reconnu le rapport de la *Quinte* ou double *Quinte* dite 12e, entre 1 & 3, aura formé une progreſſion triple de ce premier rapport, & l'aura pouſſée juſqu'à ſa douziéme puiſſance, comme le confirment

tous les intervalles donnés pour être de ſon ſyſtême, (*f*) & nommément ſon *coma* formé de la comparaiſon de l'unité avec cette douziéme puiſſance : *coma* dont la ſource a été ignorée de tout tems, même des ſectateurs de Pytagore, puiſqu'on n'en a jamais parlé que ſous le titre de *Coma de Pytagore*, ſans autre explication.

Dès qu'on ne conſultera pas l'oreille, on ſera toujours ſéduit par le produit d'une progreſſion triple, où ſe trouvent tous les intervalles néceſſaires en Muſique, à l'exception de l'*Enharmonique*,

(*f*) On peut confronter le ſyſtême de Pytagore avec la progreſſion triple de ma Démonſtration, Exemple A ; tout y eſt abſolument conforme.

dont l'uſage n'a été connu que de nos jours, quoique les Anciens en ayent parlé, mais fort confuſément: or il y a tout lieu de croire que Pytagore n'a pas plus conſulté l'oreille ſur les intervalles donnés par ſa progreſſion, que tous les Auteurs qui ont adopté ſon ſyſtême, puiſqu'il n'y a de juſte dans cette progreſſion que le *Ton majeur* & les *Quintes*, dont ſe forment des *Quartes* par renverſement, tout le reſte y étant faux, ſans qu'il s'y trouve de *Tons mineurs*: & de-là vient que la *Tierce majeure* y eſt compoſée de deux *Tons majeurs.* (*g*)

(g) On doit juger par cet expoſé que l'autorité de Pytagore, non plus que celle de tous les Anciens, ne peut guères avoir de poids en Muſique.

L'oreille, en Muſique, n'obéit qu'à la Nature, elle ne tient nul compte de la meſure ni du compas, le ſeul Inſtinct la conduit. Nos Modernes ont donc eû tort de conclure, ſur la fauſſeté du ſyſtême de Pytagore, que les Anciens ne pratiquoient pas l'harmonie : nous avons, nous-même, donné dans cette erreur par trop de confiance en ceux qui nous avoient prévenus ſur cet article ; & ſans les chimères qu'on débite chaque jour ſur la Muſique, une réflèxion ſi juſte & ſi ſimple nous auroit peut-être encore échappé. L'oreille, en Muſique, n'obéit qu'à la Nature, nous le répétons encore, & tous les faux ſyſtêmes qu'on a

débités jusqu'à ce jour, les faux rapports qui se trouvent, même, dans le systême parfait, (*h*) n'ont pas empêché nos Musiciens de chanter juste, & de porter leur Art à un très-haut degré de perfection.

Ce systême de Pytagore, malgré toutes ses imperfections, n'a pas laissé que de subsister pendant un assez grand nombre de siécles, & cela jusqu'à Ptolémée, si je ne me trompe, qui a enfin découvert le *Ton mineur*, pour en former une *Tierce majeure* juste avec le *Majeur*.

Zarlino part de-là, imagine en conséquence une division harmo-

(*h*) Démonstration, &c. pag. 54. jusqu'à 59.

nique, à l'aide de laquelle il trouve les justes rapports du systême parfait; (*i*) mais bientôt après il s'égare: il ne sçait pas d'où vient que dans ce systême il se rencontre des consonances sous de faux rapports, (*k*) nous croyons même qu'il évite d'en parler; ce qui a été cause que plusieurs, après lui, ont crû devoir changer l'ordre des *Tons*, sans prendre garde que le défaut qu'ils vouloient éviter revenoit ailleurs.

Tous les Musiciens, tant en pratique qu'en théorie n'ont fait

(*i*) Il ne s'agit ici que des systêmes Diatoniques qui président seuls dans toute la Musique en général.

(*k*) Démonstration, &c. pag. 54. jusqu'à 59.

que copier cet Auteur juſqu'à ces derniers jours.

Avant les ſyſtêmes dont on vient de parler, il y en avoit un primitif, appellé *Tétracorde*, parce qu'il n'étoit compoſé que de quatre cordes ou ſons, dans cet ordre, *ſi ut ré mi*, ce n'étoit, à proprement parler, qu'un demi-ſyſtême, puiſqu'il falloit l'ajoûter à lui-même, pour en former un complet ; mais auſſi, par cette raiſon-là même, il étoit ſuffiſant, & l'idée en étoit très-heureuſe.

Sans nous mettre en peine de l'Auteur de ce *Tétracorde*, voyons ce qui a pû l'y conduire, & commençons par éxaminer de quels rapports de Sons a pû être frappé

d'abord, le premier homme qui y a été ſenſible.

Pour qu'un rapport de Sons puiſſe attirer l'attention, la premiere fois qu'on en eſt frappé, il faut du moins qu'il ſoit agréable, ſinon il en eſt de celui-là, comme de tout autre, dans le diſcours, où l'on n'y eſt ſenſible qu'autant qu'il donne plus de force & plus d'énergie à ce qu'on veut peindre ; mais quant aux Sons en particulier, jamais ils ne diſtrairont des idées dont on eſt préoccupé, s'il n'en réſulte une ſenſation aſſez agréable pour engager à y fixer l'attention. Il s'agit ici d'un ſentiment involontaire, que le hazard produit, & qui ne

peut être dû qu'à ce hazard la premiere fois qu'on l'éprouve.

Nous laiſſons à juger, à préſent que le moteur de toutes nos ſenſations en Muſique eſt connu, laquelle des deux, de la conſonance ou de la diſſonance, eſt capable de nous prévenir en faveur de ſon rapport; attendu, ce qu'il faut bien remarquer, que tous les rapports de Sons, dans le diſcours, ne ſont pas ſimplement diſſonans, ils y ſont même inappréciables à l'oreille.

Les degrés du *Tétracorde* ſont tous diſſonans dans leur ordre ſucceſſif de l'un à l'autre, de ſorte qu'en entendant de ſuite *ſi ut*, *ut ré*, ou *ré mi*, cela n'a rien d'aſſez

agréable pour nous fixer : de les entendre enſemble, ce ſeroit encore pire : au lieu qu'en entendant enſemble, ou de ſuite, *ut mi*, & ſur-tout *ut ſol*, on n'en peut être que très-agréablement affecté.

Ce ne peut donc être que par le ſentiment de la conſonance, que le rapport des Sons a pû attirer l'attention pour la premiere fois ; d'autant plus que le principe qui nous meut, ne fait entendre que des conſonances, & cette raiſon ſeule pouvoit ſuffire, ſans en alléguer d'autres.

Si cela eſt, & l'on n'en peut guères douter, il faut que l'Auteur du *Tétracorde* en queſtion, ait été frappé du rapport de quelques

consſonances, avant que d'imaginer ceux dont il a composé ce *Tétracorde*; mais bien plus, jamais l'Inſtinct ne ſe prêtera au *demi-ton*, pour premier dégré d'un ordre diatonique en montant : chacun peut en faire l'épreuve, & ce n'eſt point à l'habitude qu'il faut imputer le contraire, c'eſt à l'impreſſion ſeule d'un premier Son donné, qu'il faut s'en rapporter : l'habitude ne commande point à l'Inſtinct : c'eſt au contraire ſur l'Inſtinct que ſe forme l'habitude: auſſi tout homme ſans expérience, comme avec de l'expérience, commencera toujours un ordre diatonique en montant, par le *ton* d'*ut* à *ré*; & s'il continue de monter,

il chantera de lui-même ce *Tétracorde, ut ré mi fa*, conſéquemment à toutes nos remarques précédentes qu'on peut relire ; ſuppoſé qu'on les ait oubliées.

Si donc le *Tétracorde* des Anciens n'a pû être inſpiré dans l'ordre où il ſe trouve, & ſi la connoiſſance de quelques antécédens a été néceſſaire pour arriver à cet ordre, il y a tout lieu de préſumer que ſon Auteur l'a tiré du même principe ſur lequel nous l'avons établi. (*l*)

Mais pourquoi cet Auteur, dira-t-on, n'auroit-il expoſé que le produit, ſans en déclarer le principe ? On pourroit dire de

(*l*) *Démonſtration*, &c. p. 46. Exemple B.

même : pourquoi Pytagore n'a-t-il exposé que les rapports des Sons, sans déclarer la source où il les a puisés ? Le mystère régnoit assez volontiers parmi les Anciens, & ceux-là pouvoient avoir leurs vues. Quoi qu'il en soit, on sera toujours surpris, que parmi tant de grands Hommes qui ont écrit sur la Musique, aucun n'ait porté ses réflèxions jusques-là, pas même depuis que le phénoméne en question est connu.

Le Mathématicien s'excusera peut-être sur ce qu'il étoit privé du secours de l'oreille, pour pouvoir tirer quelques avantages d'un pareil phénoméne : il ne peut disconvenir du moins, qu'il n'y ait

dû reconnoître le germe des proportions & progreſſions, dont l'objet ne peut lui être indifférent.

Quand le P. Pardies, dit, à l'occaſion de la progreſſion Harmonique, où la proportion ſe trouve confondue : *Tout ce que l'on a dit juſqu'à préſent de cette progreſſion, n'eſt pas de grand uſage ; & je ne veux pas m'engager à dire ici des choſes extraordinaires*, il faut apparemment qu'on en eût déja dit des choſes qui lui euſſent paru extraordinaires ; mais bien ſouvent elles ne nous paroiſſent telles que parce que nous ne les concevons pas ; & quant à l'uſage de la proportion harmonique

d'où naît ſa progreſſion, il peut ſe faire qu'on ne l'ait pas encore bien examinée.

Il s'agit d'un Corps ſonore, lequel n'eſt pas plutôt mis en mouvement, qu'il ſe diviſe dans toutes ſes parties aliquotes; (*m*) il en fait même réſonner les plus grandes; ſçavoir, ſon tiers $\frac{1}{3}$ qui eſt ſa 12ᵉ, ou double *Quinte*, & ſon cinquiéme $\frac{1}{5}$ qui eſt ſa 17ᵉ *majeure*, ou triple *Tierce majeure*; (*n*) de ſorte que ce Son qui paroît unique, eſt cependant triple de ſa nature, & doit ſi bien l'être, pour

(*m*) Les parties aliquotes ſont le demi $\frac{1}{2}$, le tiers $\frac{1}{3}$, le quart $\frac{1}{4}$, le cinquiéme $\frac{1}{5}$, &c. on les appelle auſſi *ſou-multiples*.

(*n*) Ce double & ce triple naiſſent des Octaves qui ſe rencontrent entre deux Sons comparés enſemble.

que

que l'oreille puisse l'apprécier, que si le corps est assez grand pour que son $\frac{1}{7}$ y résonne aussi fortement que son $\frac{1}{3}$ & son $\frac{1}{5}$, dès lors ce n'est plus qu'un Son confus & inappréciable : il en est de même lorsque le corps est si petit que son $\frac{1}{3}$ ne puisse plus résonner : ainsi le trop grand corps qui donne un Son trop grave, & le trop petit qui en donne un trop aigu, passent également la portée de l'organe ; (*o*) mais ce qui confirme bien davantage encore la réunion de ces trois Sons en un seul, c'est cette expérience proposée dans notre Génération Harmoni-

(*o*) Génération Harmonique, pag. 16.

que, (*p*) où l'on voit que les Sons du $\frac{1}{3}$ & du $\frac{1}{5}$ conſtituent tellement celui du corps total, que quelques ſoient les diſſonances qui ſe rencontrent entre les harmoniques (*q*) de différens Sons fondamentaux, entendus enſemble; on ne diſtingue que ces ſeuls fondamentaux, comme s'ils y étoient ſeuls & uniques : ce qui doit paroître d'autant plus *extraordinaire*, c'eſt le terme du P. Pardies, que l'expérience ſe fait avec des tuyaux, dont la réſonance eſt

(*p*) *Ibidem*, pag. 13.

(*q*) On appelle *Harmoniques* les Sons qui compoſent l'harmonie du Corps ſonore, ſçavoir, ſa *Quinte* dite 12e. $\frac{1}{3}$, & ſa *Tierce majeure* dite 17e majeure $\frac{1}{5}$. Et l'on appelle *Fondamental* le Son de la totalité de ce même Corps ſonore.

bien plus forte que celle des parties aliquotes rélativement au fondamental.

Le Corps ſonore ne ſe borne pas à la génération de ſes *ſou-multiples*, il engendre encore un pareil nombre de ſes *multiples* (*r*) en même rapport avec lui à l'inverſe, en les faiſant frémir, d'où naît la proportion arithmétique 1. 3. 5. étant à remarquer qu'au-delà du quintuple, les corps donnent déja des Sons trop graves, & que celui qui les met en mouvement, n'a plus aſſez de

(*r*) Si les ſoumultiples ſont des parties aliquotes, les multiples ſont au contraire des parties aliquantes, c'eſt-à-dire, qu'ils ſont formés de corps plus grands que celui qui les met en mouvement.

puiſſance pour en rendre le frémiſſement ſenſible à l'œil. En un mot, il en eſt de ces *multiples* comme des *ſoumultiples*, ce qu'on peut voir d'un côté, & entendre de l'autre au-delà du quintuple & du cinquiéme, ſe perd à la vue comme à l'oreille, il n'y a plus rien de diſtinct ni d'appréciable.

Non-ſeulement les multiples frémiſſent, mais ils ſe diviſent encore dans tous les uniſſons du corps qui les met en mouvement; ce qui ne leur arrive qu'à la faveur de la proportion dans laquelle ils ſe trouvent : donc cette proportion y donne la loi, & doit néceſſairement concourir à quelque choſe de nouveau.

S'ils ſe diviſent, ces multiples, ce n'eſt que pour ſe réunir tous dans le ſein de celui qui les appelle à ſon ſecours en les faiſant frémir, & pour indiquer par-là qu'ils ſe repoſent entierement ſur lui de tout le fruit qu'on peut tirer de la proportion par le moyen de laquelle il les rappelle à la mémoire. Voyez l'article du *Mode mineur* dans la Démonſtration, &c. pag. 62.

Ces deux proportions, l'harmonique & l'arithmétique, forment chacune une eſpece de groupe harmonique, auquel on ajoute autant d'*Octaves* que l'on veut, & qui, à la faveur de cette addition, peut ſe combiner de toutes

les façons poſſibles. Il en ſuit d'ailleurs deux progreſſions, l'une deſcendante, où le générateur ſe diviſe en une infinité de parties ſans ceſſer d'exiſter en entier; l'autre aſcendante où le générateur ſe multiplie à l'infini : (ſ) de ſorte qu'en ne formant qu'une ſeule progreſſion des deux, on n'y trouve ni commencement ni fin.

Au reſte toutes les proportions ſe manifeſtent dans le Corps ſonore au premier moment qu'il réſon-

(ſ) La progreſſion deſcendante, où le corps ſe diviſe, eſt au contraire aſcendante en Muſique-Pratique, parce qu'on y paſſe toujours du grave à l'aigu : & par la même raiſon, l'aſcendante où le corps ſe multiplie, eſt deſcendante, parce qu'on y paſſe toujours de l'aigu au grave.

ne, on y entend l'Harmonique, on y ſous-entend la Géométrique dans les *Octaves* 1. 2. 4, & l'on y voit celle de l'Arithmétique dans le frémiſſement des multiples.

L'Harmonie eſt donnée par la réſonance du Corps ſonore, & s'il ne manque plus que d'en trouver la ſucceſſion, nous voyons qu'elle ſe préſente tout naturellement dans les progreſſions qui ſe forment d'elles-mêmes entre les ſoumultiples d'un côté, & les multiples de l'autre, où il ne s'agit ſeulement que de regarder comme Corps ſonores tous les Sons que nous choiſirons pour cet effet : ce qui ne peut s'entendre autrement.

On choiſit donc, pour cet effet, le premier Son qui ſe préſente après celui de la totalité du Corps ſonore, & qui ſe trouve être juſtement ſa *Quinte*, laiſſant à part ſon *Octave* qui ne fait que le repréſenter : & de la ſucceſſion alternative de ces deux Corps ſonores, naît entre leurs Sons harmoniques, ce même *Tétracorde* des Grecs, *ſi ut ré mi*, dont nous cherchions, il n'y a qu'un moment, où ces Grecs pouvoient en avoir trouvé la ſource, (*t*) & dont l'ordre ſe préſente preſque entierement dans la néceſſité où l'Inſtinct nous met de monter d'un *ton*, & de deſcendre d'un *demi-ton* après

(*t*) Pag. 29.

un premier Son donné : (*u*) & si l'on y fait bien réflèxion, l'on verra que ce ne peut être qu'à la faveur de cette succession alternative de deux Corps sonores à la *Quinte* l'un de l'autre, que naît en nous le sentiment de cette différence entre les degrés que nous parcourons.

Remarquons de nouveau que le premier Son de ce Tétracorde est harmonique de la *Quinte*, & que toute *Quinte* ne peut être suggérée que par son générateur ; donc il n'est pas en nous de pouvoir l'imaginer, cette *Quinte*, sans être frappés auparavant de ce qui la produit.

(*u*) Pag. 6. & 7.

Dès que ce Tétracorde eſt donné, on ſent que le même ordre peut être continué toujours en montant, & pour obtenir du principe ce que demande en ce cas l'oreille, il ſuffit de ſe rappeller que ce principe s'eſt également procuré une *Quinte* au deſſous, comme au deſſus, l'une par le frémiſſement de ſes multiples, l'autre par la réſonance de ſes ſou-multiples : de ſorte qu'en formant un nouveau Corps ſonore de cette *Quinte* au deſſous, (*x*) on aura un nouveau Tétracorde pareil au premier, mais dans d'autres degrés de la voix, ſous les noms de *mi*

(*x*) On rend compte dans la ſuite de la néceſſité de cette réſonance.

fa ſol la, ce qui donne tous les moindres degrés naturels contenus dans l'étendue de l'*Octave* du premier générateur appellé *ut*, ainſi *ſi ut ré mi fa ſol la*.

On ne ſçauroit trop réflèchir ſur ces dernieres remarques, où il ne s'agit que de mettre dans tout leur jour les conſéquences que fournit le principe dans l'ordre de ſes produits, pour en tirer des lumiéres convaincantes ſur tout ce que nous avons avancé juſqu'à préſent.

Si l'on voit d'abord dans la réſonance des Corps ſonores, d'où nous vient le ſentiment naturel de l'Harmonie, on verra de même par les Sons communs à l'Har-

monie des différens Sons fondamentaux qui ſe ſuccedent immédiatement, d'où nous vient celui de ſa ſucceſſion, appellée *Mélodie* dans chaque partie en particulier: en voici l'explication.

Quand *ut* réſonne, ſa *Quinte ſol* réſonne avec lui : donc ce *ſol* nous eſt préſent en entendant *ut*, & dans le moment que l'oreille s'y fixe, ſon Harmonie s'y trouve naturellement ſous-entendue : de ſorte que tout nous invite pour lors de paſſer d'*ut* à *ſol*, ou à l'un de ſes Sons harmoniques : le retour de ce *ſol* à *ut* eſt tout ſimple ; donc nous preſſentons la *Quinte* au deſſous comme au deſſus : d'où il ſuit qu'en entendant *ut*, nous

pouvons également pressentir le *fa* dont il est *Quinte* : il y a de chaque côté un Son commun, qui est la *Quinte* au dessus ou au dessous ; & c'est par de pareils ressorts que l'oreille est guidée d'un Son à l'autre.

Le pressentiment d'un Son fondamendal entraînant celui de son Harmonie, il en suit naturellement en nous la liberté du choix entre tous les Sons harmoniques qui se succedent pour lors ; & c'est de ce choix dicté par le bon goût que se forme la plus agréable Mélodie.

Comme ce n'est qu'à la faveur de la proportion Arithmétique, formée par la totalité des mul-

tiples, que ces multiples frémiſſent & ſe diviſent, cette totalité doit au moins être ſuppoſée : & ſi de la même proportion naît une Harmonie preſque auſſi agréable, pour ne pas dire, auſſi agréable que celle de la proportion harmonique, non ſeulement la totalité doit y être ſuppoſée, mais encore ſa réſonance doit être ſous-entenduë.

Ne voit-on pas, d'ailleurs, que le principe n'appelle ſes multiples à ſon ſecours que pour ſe frayer une route de ce côté-là, de même qu'il ſe la fraye du côté de ſes ſou-multiples. Lui interdirons-nous cette route de notre propre autorité, lorſque de tous côtés il

ſe place au centre, d'où il ne peut partir qu'en paſſant d'un côté ou de l'autre.

Exemple.

Proportion Harmonique.			Proportion Arithmétique.	
$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{3}$	1	3	5
Tierce au deſſus.	Quinte au deſſus.	Principe.	Quinte au deſſous.	Tierce au deſſous.

Ce qui ſe reconnoît dans cet éxemple eſt une ſuite des deux générations, où l'on voit encore qu'elles ne peuvent ſe communiquer ſans l'entremiſe du principe qui s'y tient au centre. (*y*) Il fait plus, ce principe, & pour fixer leur ſucceſſion dans des bornes proportionnées à celles de nos ſens, il y prend à part ſes deux

(*y*) Demonſtration, &c. pag. 46. juſqu'à 52.

Quintes, avec lesquelles il forme cette proportion, triple, $\frac{1}{3}$ 1. 3, ou 1. 3. 9. en nombres entiers, proportion, dite, Géométrique, d'où naît l'ordre le plus parfait & le plus agréable en même tems entre les Sons, celui qu'on appelle *Diatonique*, connu sous le titre de *Game*, & dont se compose ce que nous appellons *Mode*. (z)

(z) Le principe est sensé le générateur de tout *Mode*, on l'appelle *Tonique* en terme de l'Art, *Dominante* sa *Quinte* au dessus, & *Soudominante* sa *Quinte* au dessous ; ces trois Sons portent toujours le titre de *fondamental* par tout où il s'agit de la Basse, sinon ce ne sont plus que des *Octaves*, des *Quintes*, &c.

La *Dominante* & la *Soudominante* annoncent tous les repos de Chant qui se terminent sur la *Tonique*, repos qu'on appelle *Cadences*, c'est-à-dire, Chûtes : la premiere annonce la *Cadence parfaite* en descendant de *Quinte*, & l'autre la

Cette

Cette proportion eſt la baſe preſque générale de toute la Muſique : car chacun des Sons n'y pouvant plus paroître que comme Corps ſonore, ou fondamental, il s'enſuit que chacun d'eux peut avoir ſur ſes *Quintes* le même droit que s'y eſt acquis le premier Corps ſonore, principe & générateur : de ſorte que la même proportion ſubſiſtant entre ces nouveaux Corps ſonores & leurs

Cadence imparfaite ou *irréguliére* en montant de *Quinte* : toute autre *Cadence* ſuppoſe la *parfaite*, qui peut être *Rompuë*, ou *Interrompuë*.

Il faut bien ſe reſſouvenir des termes de *Dominante* & de *Soudominante*, de leur ſituation rélativement à la *Tonique*, & de leur uſage ; parce que tout ce qu'il y a d'intéreſſant dans la ſuite de ces Obſervations ne roule preſque que ſur ces mêmes termes.

Quintes, il en naîtra des *Modes* pareils au premier : ce qui, cependant, ne paſſe pas les bornes données ; c'eſt-à-dire, que le droit du générateur ne paſſe pas au-delà de ſes deux *Quintes* dans tout ce qui doit ſe rapporter à lui, & conſéquemment dans tout ce qui peut nous plaire relativement à la premiére impreſſion reçue de ce générateur, impreſſion ſur laquelle ſeule l'oreille ſe guide ; ce qui conſtitue trois *Modes* pareils, appellés *Majeurs*, auxquels s'en joignent trois autres appellés *Mineurs*, où les *Quintes* s'approprient encore le droit, que s'acquiert le générateur, de former un nouveau

Mode de ce genre dans ſes multiples. (*a*)

Ce nouveau *Mode* prend le titre du genre de la *Tierce mineure* que le principe y forme, pour s'y conſerver le droit qu'il s'eſt acquis juſques-là, d'ordonner des différens effets qui réſultent de l'Harmonie, & de ſa ſucceſſion; car toute la différence entre le *Mode majeur*, qu'il a d'abord engendré, & celui-ci, ne conſiſte que dans la *Tierce*.

Pour que ce principe forme la *Tierce mineure*, il eſt forcé de ſe choiſir un ſon fondamental qu'il charge de toute la conduite du

(*a*) Article du *Mode mineur* dans la Démonſtration, &c. p. 62.

nouveau *Mode*, fondé néanmoins ſur le *majeur* qu'il a d'abord engendré ; ce qui lie ces deux *Modes* d'un rapport très-intime : & de-là ſuit une ſucceſſion fondamentale par *Tierces*. (*b*)

Toutes ces découvertes conduiſent à des Obſervations d'autant plus néceſſaires que la ſuite roule abſolument là-deſſus.

S'il s'agiſſoit ici de comparaiſons, n'attribueroit-on pas naturellement à la joye cette foule de deſcendans qu'offrent les ſoumultiples, dont la réſonance indique l'exiſtence ? C'eſt-là juſtement auſſi que prennent leur ſource la *Tierce majeure*, le *Mode*

(*b*) Démonſtration, &c. pag. 79 & 81.

majeur, le *Diéze*, le Chant dont la force redouble en montant, & la *Dominante*, *Quinte* au deſſus. Et par une raiſon toute oppoſée, n'attribueroit-on pas aux regrets, aux pleurs, &c. ces multiples dont le morne ſilence n'eſt réveillé que par des diviſions à l'uniſſon du Corps qui les fait frémir, pour marquer que c'eſt à lui de les repréſenter? Eh bien, c'eſt de ce côté-ci, pour lors, que prennent leur ſource la *Tierce mineure*, le *Mode mineur*, le *Bémol*, le chant qui s'amolit en deſcendant, la *Soudominante Quinte* au deſſous, & qui plus eſt, le *Chromatique* & l'*Enharmonique* dont il ſera bientôt queſtion.

On n'y a peut-être pas encore bien pensé, & cependant on donne tous les jours dans ce ſens, lorſqu'on cite le *Diéze*, ou le *Béquare* en ſigne de force, de joye, lorſqu'on éleve la voix dans les mêmes cas, dans la colere, &c. & lorſqu'on cite le *Bémol* en ſigne de moleſſe, de foibleſſe, &c. lors enfin qu'on rabaiſſe la voix dans les mêmes cas. Chacun s'apperçoit encore à peu-près de ces différences, pour peu d'expérience qu'on ait en Muſique, lorſque le *Mode majeur*, & le *Mode mineur* ſe ſuccédent ſur une même *Tonique*.

Mais pour juger par ſoi-même du ſentiment que ces deux différens côtés, celui de la *Dominante*
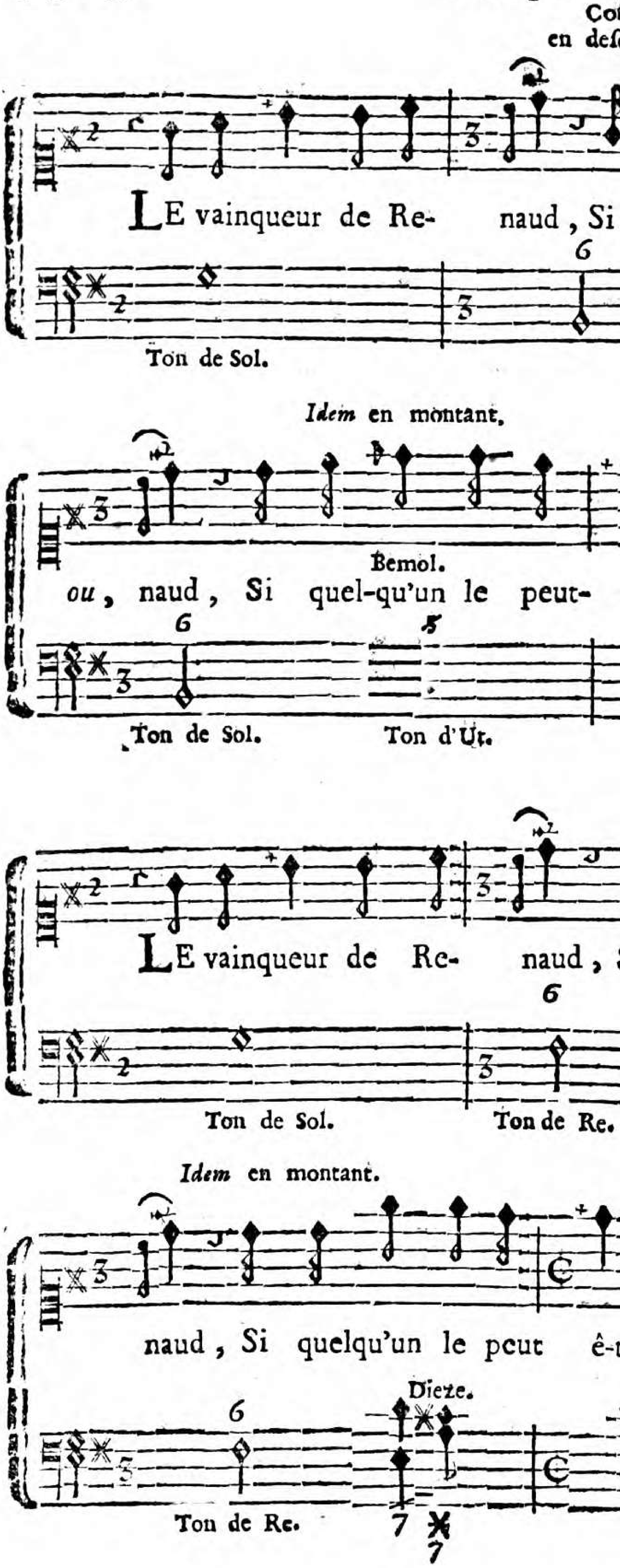
& celui de la *Soudominante*, peuvent inſpirer, nous avons jetté les yeux ſur une Parenthèſe de Lulli, qui nous a conduit à des Obſervations dont les Compoſiteurs, même, pourront tirer quelques fruits.

Lorſqu'Armide dit : *le Vainqueur de Renaud....* & que par réflèxion elle ajoûte : *Si quelqu'un le peut être !* la Muſique ſemble lui faire prononcer cette réflèxion avec une eſpèce d'humiliation, de mortification, comme ſi dans le moment la crainte de ne pouvoir triompher de ce Héros lui venoit à l'eſprit, conſéquemment aux neuf premiers Vers de ſon début, dont les deux derniers ſont :

Non je ne puis manquer, ſans un dépit extrême,
La conquête d'un cœur ſi ſuperbe & ſi grand.

En effet, une pareille conquête eſt une grande victoire pour une Coquette : de ſorte qu'Armide peut fort bien ſe comprendre dans le nombre, en ſe diſant en elle-même : *Puis-je me flater, moi-même, d'en être le Vainqueur?* Tel eſt ſans doute le ſens qui a guidé Lulli; car ſi l'on vouloit qu'Armide n'eût prétendu qu'exalter ſimplement la gloire de ſon Héros, ſans ſe rappeller en même tems la crainte de n'en pouvoir triompher, Lulli n'auroit pas manqué de nous le faire ſentir par un autre fonds d'Harmonie. Voyez l'Exemple A. (*c*)

(*c*) Les termes de Tonique, Dominante, & Soudominante ne s'employent que pour la Baſſe;


LE vainqueur de Re- naud, Si
6
Ton de Sol.
Idem en montant.
Bemol.
ou, naud, Si quel-qu'un le peut-
6
Ton de Sol.
Ton d'Ut.
LE vainqueur de Re- naud,
6
Ton de Sol.
Ton de Re.
Idem en montant.
naud, Si quelqu'un le peut
Dieze.
6
Ton de Re.
7
7

Il faut d'abord chanter cette Musique dans le mouvement qu'exigent les paroles, sans les y joindre, & sans s'y occuper d'aucun autre sentiment que de celui que la Mélodie peut y faire naître d'elle-même, en y remarquant le côté pour lequel on se sentira plus de penchant à la molesse où à la fierté : & pour lors, toute prévention à part, le nouveau *Bémol* qui se trouve du côté de la soudominante, soit en descendant, soit en montant, fera incliner naturellement pour la molesse : au lieu que le nouveau *Dièze*, donné par le fonds d'Harmonie du côté de

on dit Tierce, Quarte, Quinte, &c. quand il s'agit de comparer les parties entr'elles.

la Dominante, obligera d'animer le Chant, & le rendra susceptible de toute la fierté dont on voudra l'accompagner.

Dès qu'on veut éprouver l'effet d'un Chant, il faut toujours le soutenir de toute l'Harmonie dont il dérive; c'est dans cette Harmonie même que réside la cause de l'effet, nullement dans la Mélodie, qui n'en est que le produit: vérité qui va se reconnoître dans un moment au sujet du *Chromatique*: il faut, de plus, chanter ce qui le précéde, ce Chant, parce que c'est l'impression reçue du *Mode* par lequel on débute, qui occasionne le sentiment qu'on éprouve du *Mode* qui le suit.

Trois moyens concourent pour lors à la différence des expressions, le côté de Lulli descend, passe à la soudominante, & à un nouveau *Bémol*, & tient à l'idée que j'y ai supposée : l'autre au contraire monte, passe à la Dominante & à un nouveau *Diéze* dans le fonds d'Harmonie : *Diéze* qui est expressément noté au dessus de la Basse. Il est vrai qu'on monte & descend de chaque côté; mais on en va trouver la raison dans le moment.

Deux de ces moyens n'en font qu'un, sçavoir, la *Dominante* avec le *Diéze* d'un côté, & la *Soudominante* avec le *Bémol* de l'autre : ce sont d'ailleurs les seuls dont

dépende la principale expreſſion en fait de ſentimens & de paſſions : l'autre moyen, ſçavoir, la différence du haut & du bas, n'y eſt qu'acceſſoire, il la fortifie ſeulement, cette expreſſion, mais il n'y peut rien par lui-même ; pour preuve de cela; c'eſt que le côté de la *Soudominante* produira un effet preſque égal, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, de même que celui de la *Dominante* : on ſentira toujours, d'un côté, cette eſpèce d'humiliation que nous y avons ſuppoſée, & de l'autre cette fierté qu'on peut y déſirer : qui plus eſt, le côté de la *Dominante* en deſcendant tient toujours de la fierté, & ne donne aucun

ſentiment de moleſſe comme celui de la *Soudominante* en montant, où le nouveau *Bémol* oblige de ramolir le Chant malgré qu'on en ait; à moins qu'on ne veuille s'y donner la torture pour en tirer une expreſſion contraire au ſentiment que ce *Bémol* fait naître, comme cela arrive quelquefois à des perſonnes, qui prévenues en faveur d'une certaine expreſſion, veulent la faire quadrer, à quelque prix que ce ſoit, avec un Chant qui y eſt tout oppoſé : & c'eſt à quoi il faut bien prendre garde.

Souvent on croit tenir de la Muſique, ce qui n'eſt dû qu'aux Paroles, ou à l'expreſſion qu'on

veut leur prêter, on tâche de s'y ſoumettre par des inflèxions forcées, & ce n'eſt pas-là le moyen d'en pouvoir juger : il faut, au contraire, ſe laiſſer entraîner par le ſentiment qu'elle inſpire, cette Muſique, ſans y penſer, ſans penſer en un mot, & pour lors ce ſentiment deviendra l'organe de notre jugement. Quant à la raiſon, elle eſt à préſent entre les mains de tout le monde, nous venons de la tirer du propre ſein de la Nature; (*d*) nous avons prouvé, même, que l'Inſtinct nous la rappelle à tout moment, & dans nos actions, & dans nos diſcours. Or, dès que la raiſon & le ſenti-

(*d*) Pages 52. 53. & 54.

ment feront d'accord, il n'y aura plus moyen d'en appeller.

La Modulation, fixée d'abord dans les deux *Quintes* (e) du générateur, ne se borne pas-là : & pour en étendre les limites, ce générateur s'est encore réservé ses deux *Tierces majeures*, dont il forme, avec lui, une proportion quintuple, dans cet ordre pris en nombres entiers, 1. 5. 25, où 5. le répréſente au centre, place qu'il occupe de tous côtés : de sorte que des produits de son Harmonie & de celle de l'un des extrêmes, n'importe lequel, 1 ou 25, naît le *demi-ton*

(e) Il y a *Quinte* & *Tierce* au dessous comme au dessus.

mineur, dit *Chromatique* : & des produits de l'Harmonie de ces deux extrêmes 1. 25, naît un *quart de ton*, dit *Enharmonique*, absolument inappréciable... Ce qui confirme bien la supériorité de la *Quinte*, selon nos premieres remarques, puisqu'elle est l'unique source du vrai naturel, du vrai beau, de ce qui peut seul nous fournir une Musique suffisamment agréable : nous en appellons, pour la preuve, aux Operas de Lulli, (*f*) & même à la Musique Ita-

(*f*) Il n'y a point de *Chromatique* en descendant dans Lulli, si je ne me trompe, il n'y en a qu'en montant, & généralement d'une *Tierce mineure* à la *majeure*, ce qui approche beaucoup du Diatonique, parce que la même *Tonique* y subsiste toujours, & y devient Son commun pour ces deux *Tierces*.

lienne

lienne de ſon tems, qui n'étoit guères plus variée que la ſienne : & pour en juger avec équité, il faut ſe tranſporter dans ces tems-là. Au reſte, comme on ne peut jamais interrompre l'ordre Diatonique que par un ſeul intervalle *Chromatique* ou *Enharmonique*, qui ſert pour lors au paſſage d'un *Mode* à un autre, dont le rapport eſt plus ou moins éloigné, & comme ce paſſage eſt généralement pratiquable à la faveur du Diatonique, excepté celui qui dépend de l'Enharmonique, qui n'a encore eû lieu dans les Opéras François, que dans un Monologue de Dardanus ; on en doit néceſſairement conclure que

quelque avantage qu'on puiſſe tirer de ces derniers intervalles, toute Muſique peut plaire ſans leur ſecours : & cette réflèxion doit toujours être préſente à l'eſprit pour ne pas s'en laiſſer impoſer par de grands mots qui ne ſignifient rien.

Ne dit-on pas tous les jours, les uns pour blâmer, les autres pour louer : c'eſt une Muſique *Chromatique* ; quoique ſouvent il n'y en ſoit du tout point queſtion : d'un autre côté, on ne ſoupçonne pas ce *Chromatique* dans une Muſique où il abonde, parce qu'on ne ſe l'eſt encore repréſenté que dans l'intervalle, lorſque cet intervalle n'eſt que l'accident cauſé

par les produits d'une ſucceſſion fondamentale, d'où naît le ſentiment qu'on en éprouve : examinez, pour cet effet, le Rondeau du Monologue *Triſtes apprêts*, &c. dans l'Opera de Caſtor & Pollux : le ſentiment d'une douleur morne, & du lugubre qui y règnent, tient tout du *Chromatique* fourni par la ſucceſſion fondamentale, pendant qu'il ne ſe trouve pas un ſeul intervalle de ce genre dans toutes les parties : (*g*) ſentiment qui n'eſt pas le même dans le Chœur d'auparavant, où les

(g) Le ſentiment qu'on éprouve du Chromatique, qui n'exiſte point formellement dans ce Monologue, prouve la néceſſité qu'il y a de joindre à la Mélodie tout le fonds d'Harmonie dont elle dépend, ſelon la remarque de la page 58, pour pouvoir juger de ſon plein effet.

intervalles *Chromatiques*, qui abondent en deſcendant, peignent pour lors des pleurs & des gémiſſemens cauſés par de vifs regrets.

Nous citons ce *Chromatique*, principalement pour faire connoître, que ſi le ſentiment qu'on en éprouve tient toujours de la triſteſſe, quelquefois de la molleſſe, de la tendreſſe, c'eſt qu'il prend ſa ſource auſſi-bien que l'*Enharmonique* dans le *Mode mineur*, (*h*) côté des multiples comme nous l'avons déja annoncé : nouveau ſurcroît de preuves en faveur de la réſonance de la totalité des Corps, d'où naît la proportion Arithmétique, ſur la-

(*h*) Démonſtration, &c. pag. 28. & 92.

quelle ce *Mode* eſt fondé, & d'où naiſſent auſſi la *Tierce mineure*, la *Soudominante* & les *Bémols*, ce qu'on ne ſçauroit trop répéter : mais nous gagnerons peut-être plus par des éxemples que par des raiſons, & cela va juſtement nous fournir l'occaſion de rendre à Lulli la juſtice qui lui eſt duë, & qu'on a voulu lui ravir par une Critique d'autant plus mal fondée, qu'elle eſt généralement contradictoire aux Principes que l'Auteur, lui-même, avoit poſés dans l'Encylopédie : voyons donc de quoi il s'agit :

Enfin il eſt en ma puiſſance. (*i*)

(*i*) Page 81. de la Lettre ſur la Muſique Françoiſe de M. Rouſſeau.
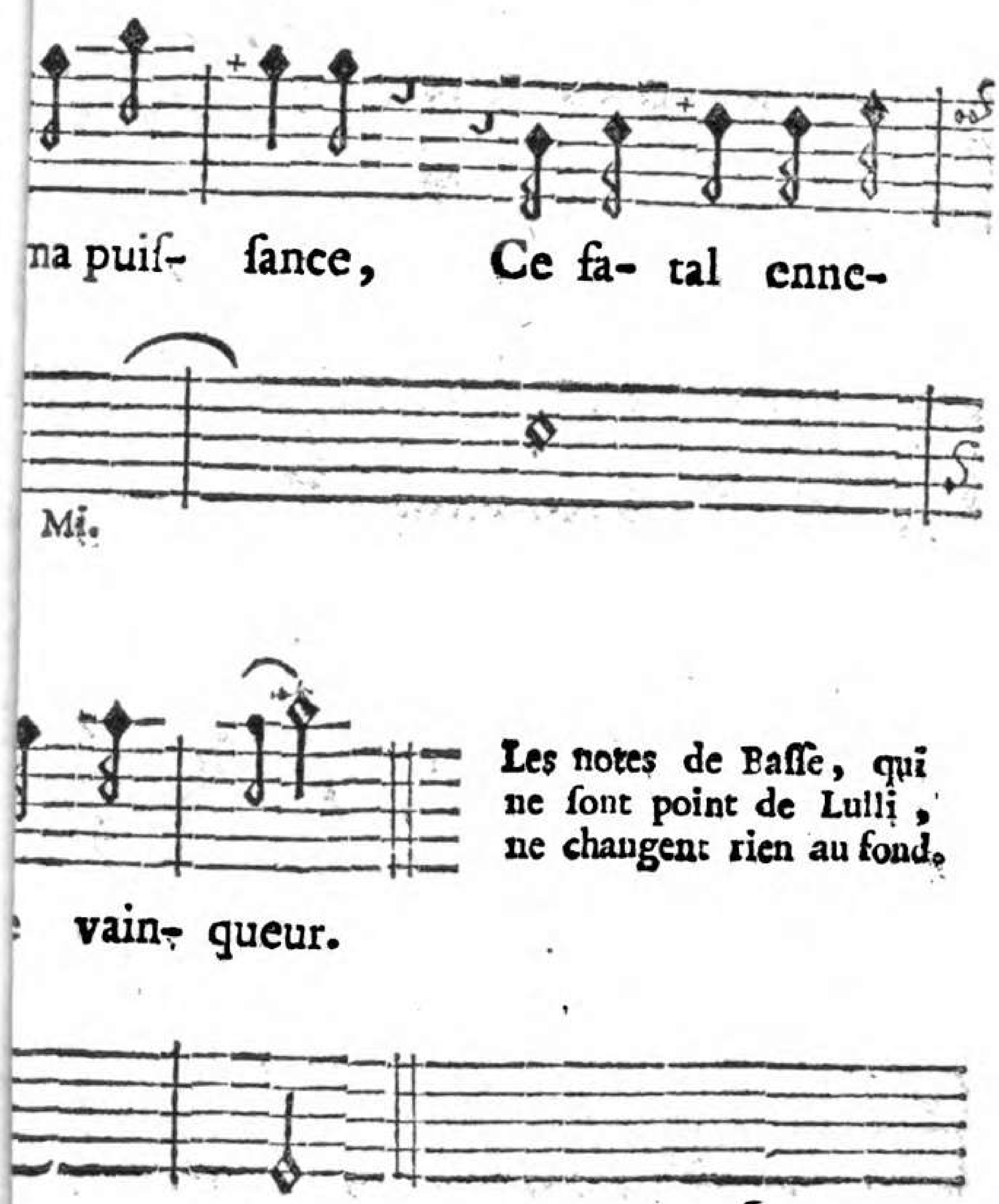
Voilà un Tril & qui pis eſt, un repos abſolu dès le premier Vers.

Le Tril (*k*) fait beauté dans notre Muſique, ſur-tout dans le cas préſent, où il ajoûte de la force au mot *puiſſance*, ſur lequel porte tout le ſens du Vers : & ſi pluſieurs en abuſent, c'eſt à tort qu'on s'en prend à la choſe.

Armide s'applaudit ici d'avoir Renaud en ſa puiſſance, & pour y exprimer ſon triomphe, rien n'eſt mieux imaginé que le *Tril* qu'elle y employe : *Tril* juſtement ſemblable à celui des Trompettes dans les Chants de Victoire. Exemple B.

(*k*) *Tril*, ce terme convient mieux que celui de *Cadence* dont nous nous ſervons improprement en pareil cas.

de triomphe.


ma puiſ- ſance, Ce fa- tal enne-
Mi.
vain- queur.
Les notes de Baſſe, qui ne ſont point de Lulli, ne changent rien au fond.

Pour ce qui eſt du *repos abſolu*, il n'y en a pas l'ombre en Muſique ſelon les principes, même, que l'Auteur en a donnés. (*l*)

(*l*) Dans l'Encylopédie, au mot *Cadence*, on trouve preſque par tout le mot *repos* pour celui de *cadence* : & nommément au pénultiéme alinea de la page 514, il y a : *Pour établir un repos parfait*, &c. Or, repos parfait, repos abſolu, cadence parfaite, concluſion finale, après laquelle on ne deſire plus rien, tout cela eſt ſynonyme.

Puis au ſecond alinea on lit : *Ce qu'on appelle Acte de cadence réſulte toujours de deux Sons fondamentaux dont l'un annonce la cadence & l'autre la termine.*

Dans le troiſiéme alinea : *L'accord formé ſur le premier Son d'une cadence*, juſtement celui qui l'annonce, *doit donc toujours être diſſonant.* Il y a donc erreur à la fin du premier alinea, où l'on dit précisément : *Il s'enſuit que toute l'Harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de cadences*, puiſque la Tonique ne portant jamais de diſſonances, elle ne peut par conſéquent jamais annoncer de *cadences* : auſſi n'y en en a-t'il jamais dans le paſſage d'une *Tonique* à quelque note que ce ſoit : ſinon de *Tonique* qu'elle

M. Rouſſeau ne peut ignorer que tant qu'un Chant roule ſur la même Harmonie, la variété des Sons qu'on y employe ne ſert qu'à l'agrément de la Mélodie, & que quant au fonds cette variété ne repréſente jamais qu'un même Son, comme on le voit dans la Baſſe de l'Exemple B : or comment a-t'il pû imaginer qu'il y eût repos, bien plus, *repos abſolu* ſur *puiſſance*, lorſque non-ſeulement la même *Tonique*, ſa même Harmonie ſubſiſte dans tout le Vers, mais encore juſqu'à l'hémiſtiche du deuxiéme? Que de-

étoit elle devient *Dominante* ou *Soudominante* : ce qu'il faut bien remarquer avant que de décider, & cette réflèxion ne ſera pas inutile dans la ſuite.

viennent les principes poſés à ce ſujet dans l'Encyclopédie?

Un repos forcé pour reprendre haleine, effectivement forcé pour détacher le premier *ce*, par où finit *puiſſance*, du *ce* qui commence le Vers ſuivant, comme tout Comédien y ſera également forcé, un repos de cette nature, dis-je, peut-il être taxé de ce nom en Muſique, & *qui pis eſt*, de *repos abſolu?* Le *Tril* a-t'il ce caractère par lui-même, lorſqu'au contraire il n'eſt généralement employé que pour annoncer le repos. Une pareille contradiction avec des préceptes donnés eſt-elle pardonnable?

Ce fatal Ennemi, ce ſuperbe Vainqueur.

Un Auteur, qui me fait la grace d'adopter mes Principes, n'ignore pas ſans doute l'intime rapport déja cité entre le *Mode majeur* & le *mineur*, il n'ignore pas, non plus, que celui-ci doit ſon origine au premier, qu'il en dépend, & que s'il a la moleſſe en partage, l'autre au contraire eſt mâle, vigoureux. (*m*) Si cela eſt, pourquoi faire un reproche à Lulli, en diſant: *Je pardonnerois volontiers*, &c. ſur ce qu'il y a de plus admirable dans la conduite des deux premiers Vers? Eviter tout repos dès le début juſqu'à la fin du deuxiéme

(*m*) On peut voir aux pages 54. & 55. de la Lettre, &c. que l'Auteur reconnoît ces ſortes de différences, & doit juger par conſéquent de l'uſage qu'on en peut faire pour contraſter.

vers, pour y faire ſentir la liaiſon du ſens, puiſque la même *Tonique* ſubſiſte juſqu'à l'hémiſtiche du deuxiéme, où elle paſſe à une autre *Tonique*, voilà déja beaucoup; mais employer d'abord le *Mode mineur*, pour que ſa moleſſe oppoſée à la vigueur du *Majeur* y ajoûte un nouvel aiguillon, & la redouble, pour ainſi dire, dans le moment que ce *Majeur* va terminer un repos abſolu, ſur ces mots, *ce ſuperbe Vainqueur*, voilà le grand coup de Maître : car enfin ce n'eſt que ſur ces derniers mots que porte tout le dépit d'Armide, ce n'eſt point *ce fatal Ennemi* qui l'occupe, non plus que ſes captifs délivrés, comme elle le dit enſuite pour

s'exciter à une action que son cœur dément, ce n'est que le mépris de Renaud pour ses charmes qui blesse son orgueil.

Qu'on y fasse réflèxion, après s'être bien mis au fait du fonds de l'Art, & l'on verra de quoi le seul Instinct est capable; car Lulli, conduit par le sentiment, & par le goût, n'avoit aucune connoissance de ce fonds, inconnu de son tems.

En voyant ce que peut le seul Instinct, on voit en même tems la simplicité du principe qui le guide : deux *Toniques* dont l'une est soumise aux loix que l'autre lui impose, voilà tout ce qui est employé pour rendre une expres-

ſion dans la plus grande perfection qu'on puiſſe déſirer.

Au reſte, on doit toujours ſe méfier de ſon jugement, lorſque ignorant les Principes, on veut le ſéparer des impreſſions qu'on a reçues, ou qu'on reçoit. Livrons-nous au pur ſentiment, écoutons ſans y penſer, & nous verrons que le *Tril* en queſtion ne frappe que comme un ſimple repos de ſuſpenſion, où s'exprime le triomphe dont Armide prétend jouir : nous ſentirons de même la force d'expreſſion qui tombe ſur ces mots, *ce ſuperbe Vainqueur*, ſans ſçavoir qu'elle naît de l'Art avec lequel la modulation y eſt obſervée ; mais qu'importe :
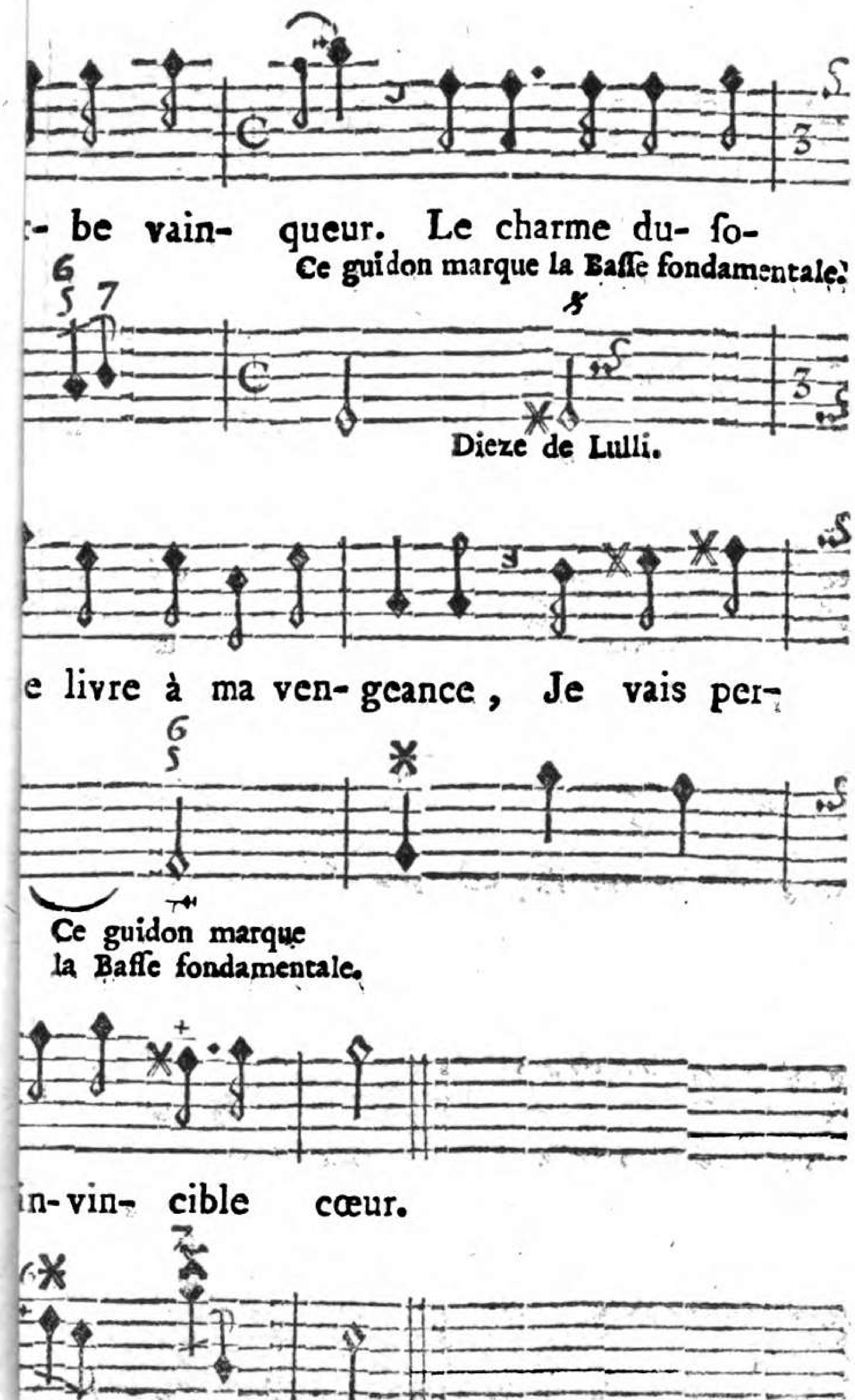
ſi nous ſommes véritablement ſenſibles, & ſi nous ne jugeons que d'après le ſentiment, nous jugerons toujours bien.

Le charme du ſommeil le livre à ma vengeance.

Un homme de goût & de ſentiment peut-il ſe méprendre, quand la raiſon l'éclaire, ſur le grand art qu'il y a d'adoucir une premiere expreſſion pour porter toute la force ſur la principale par l'oppoſition du contraſte. (*n*) *Le charme du ſommeil* ne conclut rien encore, & c'eſt ſur, *le livre à ma vengeance*, que le tout doit porter. Voyez l'Exemple C.

Lulli penſoit en Grand, & certainement ne s'eſt point endormi

(*n*) Voyez la note précédente.


be vain- queur. Le charme du- so-
Ce guidon marque la Basse fondamentale.
Dieze de Lulli.
e livre à ma ven- geance, Je vais per-
Ce guidon marque
la Basse fondamentale.
in-vin- cible cœur.

ſur ce dernier Vers : il le commence d'abord dans le Mode de la *Soudominante* qu'annonce le *Diéze* cité par l'Auteur de la Critique, puis enjambant ſur la *Tonique*, il paſſe à ſa *Dominante* où la force ſe redouble, (*o*) pour exprimer, *le livre à ma vengeance*, il porte la voix dans le bas, pour que s'élevant enſuite avec rapidité, elle faſſe ſentir toute la fureur à laquelle Armide s'efforce de ſe livrer, en diſant, *je vais percer*, &c. Il y a plus, c'eſt que la *Dominante*, choiſie pour le repos qui précéde ce
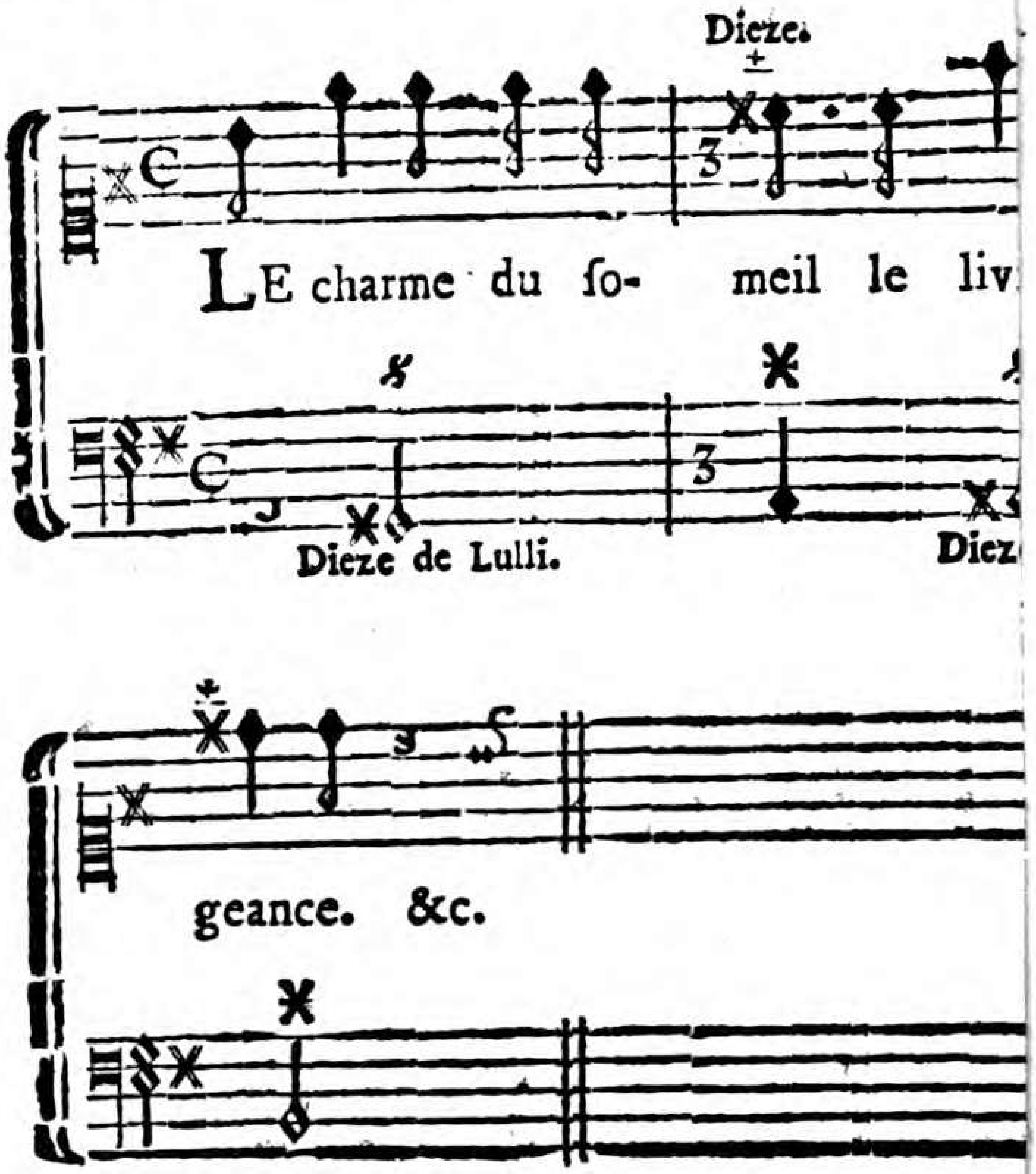
(*o*) Souvenons-nous que le côté de la *Dominante*, celui de la *Quinte* en montant, eſt juſtement le côté de la force : de ſorte que plus il y a de *Quintes* en montant, plus la force redouble : même raiſon à l'inverſe pour le doux, côté de la *Soudominante*.

dernier Vers, fait ſouhaiter un nouveau repos ſur la *Tonique* qui doit la ſuivre : de ſorte qu'on ſent par-là qu'Armide a encore quelque choſe à dire, lorſque cependant le ſens qui finit avec le Vers n'en donne aucun ſoupçon. L'adreſſe du Muſicien ſera-t'elle comptée pour rien en ce cas ? & peut-on la paſſer ſous ſilence pour l'attaquer auſſi mal à propos qu'on le fait ?

Contraſte d'un côté entre la *Soudominante* & la *Dominante*, & de l'autre entre le bas & le haut, le tout obſervé dans la régularité qu'exige l'expreſſion.

On auroit pû ſe diſpenſer de citer, pour preuve de ce qu'on avance

Exemple D.



avance, un *Diéze* qui n'a de vertu que par ſa Baſſe fondamentale : on en peut aiſément juger en lui ſubſtituant cette Baſſe, l'effet de la Mélodie n'en changera pas pour cela : il y a plus, & ce même *Diéze* peut porter un Chant qui n'aura pas l'air d'un *Somme*. Exemple D.

Il faut toujours chanter ce qui précéde une Mélodie dont on veut éprouver l'effet, comme on l'a déja remarqué : au reſte ſi Lulli a ſuivi dans ſa Mélodie une autre route que celle qui ſe trouve ici ſous ſon même *Diéze*, & qui n'a pû manquer de ſe préſenter à ſon oreille, car elle ſe préſente tout naturellement avec ce *Diéze*, c'eſt

que ceux qu'on y voit à D, détruisent tout le contraste, sans lequel il a bien senti qu'il ne pouvoit donner aux deux expressions, qui viennent ensuite, toute la force qu'elles demandent, & cela par degrés.

Je vais percer son invincible cœur.

Si toute *l'impétuosité du mouvement* tombe sur, *Je vais percer son invincible*, peut-on mieux la rendre qu'en montant par gradation & avec rapidité jusqu'au moment où Armide doit avoir jetté tout son feu, pour la terminer par un *Tril* qui déplaît à notre Auteur, il est vrai; passons-lui cette foiblesse, sans lui passer cependant que ce

Tril ſe faſſe *ſur une ſyllabe brève.* (*p*)

Remarquons au reſte que Lulli a plus fait ici que dans une ſimple déclamation, où la voix ſe rabaiſſeroit naturellement au mot *Son* ; au lieu que dans la Muſique elle monte juſqu'à *invin*.... étant forcée,

(*p*) C'eſt bien ignorer & bien peu ſentir notre Proſodie, que d'y taxer de *brève* la derniere ſyllabe maſculine d'un mot, lorſqu'il n'y en pas une qui n'y ſoit *longue*. Il ne faut pas s'étonner, après cela, des conſéquences qu'on en tire pour notre Récitatif : on a quelquefois ſes raiſons : le goût, le ſentiment, & l'oreille ne ſont pas de trop pour y réuſſir, & l'on n'eſt pas toujours également favoriſé de ces dons. Il eſt vrai qu'ils ſont preſque inutiles dans le Récitatif Italien, où l'Art a beaucoup plus de part que la Nature : plus on y heurte déſagréablement l'oreille par du Chromatique & de l'Enharmonique, mieux on croit y réuſſir, telle eſt la manie de l'Ecole Italienne, il n'eſt du tout point fait pour l'oreille : auſſi ne voit-on pas que les Italiens même, ſe plaiſent beaucoup à l'entendre.

par le goût du Chant qui doit finir ſur la *Tonique*, de deſcendre enſuite ſur le *Tril*.

Par lui tous mes Captifs ſont ſortis d'eſclavage :
Qu'il éprouve toute ma rage.

Exiger des accompagnemens d'Orcheſtre lorſqu'on peut s'en paſſer, n'eſt-ce pas là une chicane déplacée ? Le Comédien a-t'il beſoin qu'on peigne ſes ſentimens intérieurs, & le Chanteur a-t'il beſoin d'autre choſe que d'un ſilence en ce cas ? Il ne s'agit point ici de ce qu'on auroit pû faire de mieux, pourvû que ce qui s'y trouve ſoit bien.

Si l'on veut lire le premier alinea de la pag. 84. de la Lettre en queſtion, on y reconnoîtra
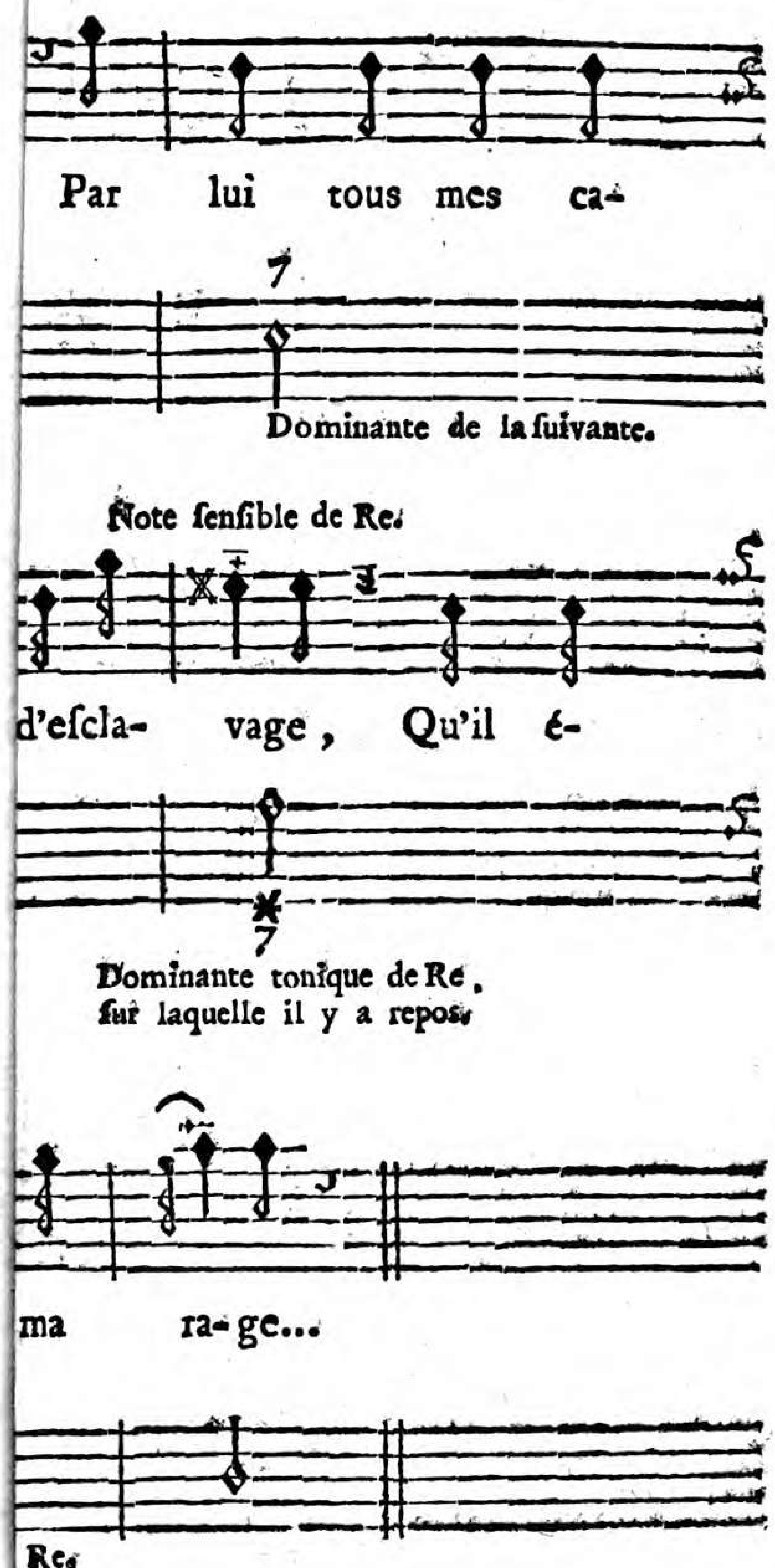
l'aſcendant de la paſſion ſur la raiſon, puiſque toute la Critique y eſt contradictoire aux propres principes que l'Auteur a poſés lui-même. Exemple E.

Au ſecond alinea du mot *Cadence*, déja cité dans une Note, on lit: *Ce qu'on appelle acte de Cadence réſulte de deux Sons fondamentaux dont l'un annonce la Cadence & l'autre la termine*; puis au troiſiéme alinea: *L'accord formé ſur le premier Son d'une Cadence doit toujours être diſſonant.* Ce premier Son de la *Cadence* eſt celui qui l'annonce, ce ne peut donc être une *Tonique*, puiſqu'elle ne porte jamais de Diſſonance. Or quoique la note qui a terminé le Vers précédent

ſoit la même que celle qui commence le ſuivant, comme on le dit, l'oreille & le jugement en décident bien différemment que les yeux ; puiſque, de *Tonique* qu'elle étoit, elle devient *Dominante* du repos, ou de la Cadence qui ſe termine à la fin du Vers,

Par lui tous mes Captifs ſont ſortis d'eſclavage : ce repos doit être annoncé, il ne peut l'être que par la note qui précéde celle qui le termine; cette note qui annonce, doit porter une Diſſonance ſelon l'Auteur même; ce n'eſt donc pas la *Tonique* d'auparavant : il eſt vrai que la Baſſe n'y eſt point chiffrée. (*q*) Mais les yeux ſuffiſent-

(*q*) Voyez le troiſiéme alinea de *Cadence* dans


Par lui tous mes ca-
7
Dominante de la ſuivante.
Note ſenſible de Re.
d'eſcla- vage , Qu'il é-
7
Dominante tonique de Re,
ſur laquelle il y a repos.
ma ra- ge...
Re.

ils en Musique ? Il y faut des oreilles, & sur-tout un jugement impartial, où la raison ne se laisse point aveugler. Bientôt on verra cette *Tonique* devenir *Dominante*, dès qu'on croira pouvoir s'en autoriser.

Tirer avantage des notes qu'on cite pour être du même Accord, parce que ce sont effectivement les mêmes notes, pendant que l'Accord y change, garder le silence sur celles qui sont réellement du même Accord au Vers, *Enfin il est en ma puissance*, pour en conclure un *repos absolu* sur *puissance*, contre les Principes qu'on a

l'Encyclopédie, sur la Dissonance exprimée ou sous-entenduë.

donnés à ce ſujet, s'applaudir de ſon erreur même à l'égard de ce *repos*, & paſſer ſous ſilence celui qui eſt ſi ſenſible au mot *eſclavage*, puiſque le Chant s'y termine ſur une *note* appellée *ſenſible*, en termes de l'Art, ſilence apparemment affecté pour pouvoir dire que l'accord de la *Tonique* d'auparavant eſt le même que celui de la *Dominante* en laquelle elle ſe transforme d'un Vers à l'autre : s'attacher juſqu'à un zéro, c'eſt-à-dire, une brève, à laquelle on ne doit avoir aucun égard dans le cas préſent, lui donner du poids pour autoriſer ce qu'on avance contre toute vérité ; que peut-on penſer d'une telle Critique?
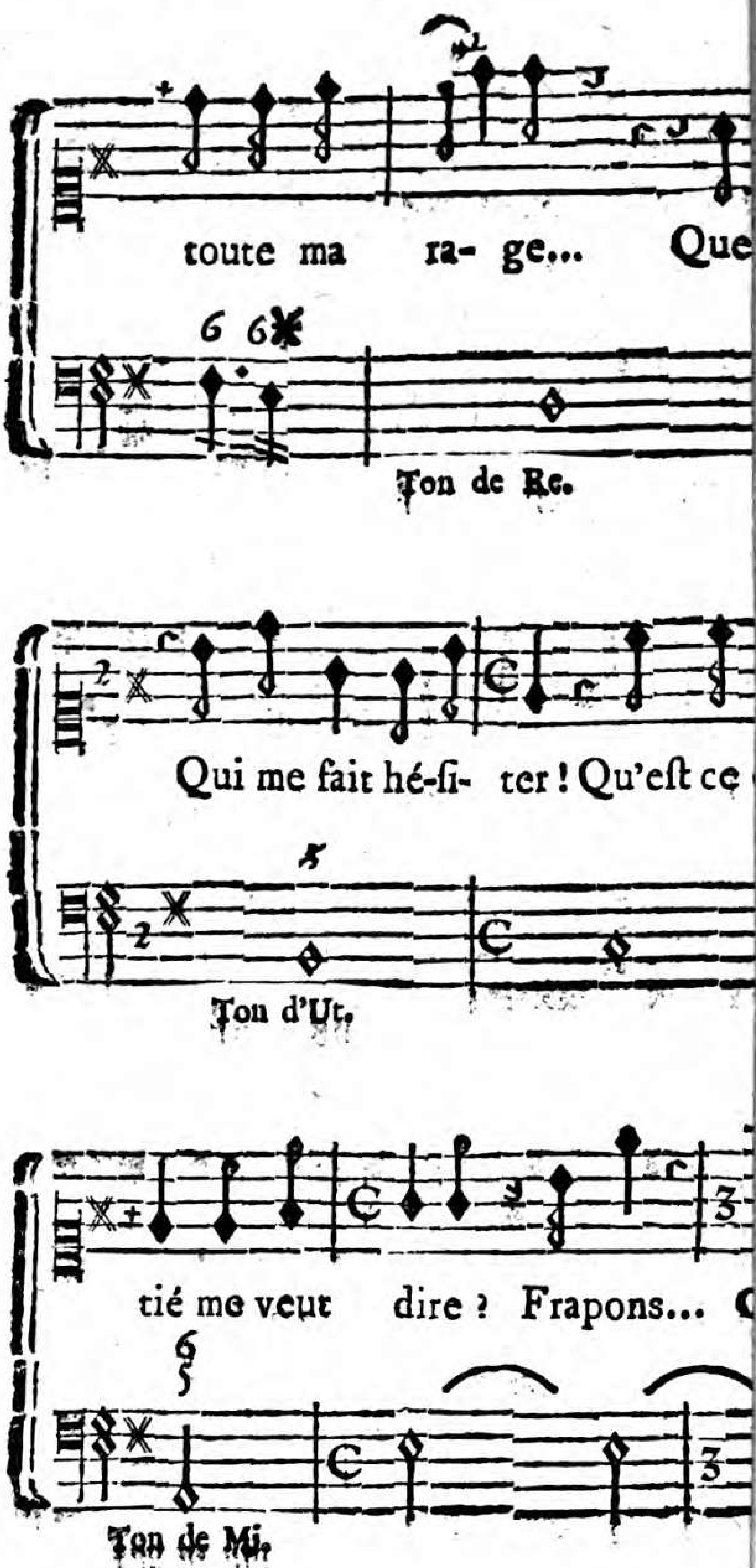
Dès qu'un Accord eſt revêtu de quelques nouveaux Sons, exprimés, ou ſous-entendus, (*r*) l'effet en change totalement; mais on n'a eû garde de s'expliquer ſur le deuxieme Vers: *Qu'il éprouve*, &c. On n'avoit pas deſſein de louer, & il auroit fallu y rappeller la *Dominante* de la *Dominante Tonique*, qui fait ſi heureuſement deſirer une concluſion à laquelle on peut ne pas s'attendre, puiſque le ſens eſt fini au premier Vers: *Par lui*, &c. ſur cette *Dominante Tonique*; la critique auroit échoué par-là.

Quel trouble me ſaiſit? qui me fait héſiter?

(*r*) Voyez la Note précédente ſur la Diſſonance exprimée ou ſous-entendue.

Diſſimuler ici la nature des repos, leurs différens *Modes*, pour dire hardiment que tout eſt dans *le même ton, preſque dans le même accord que le précédent*, cela ne peut guères s'excuſer dans un Muſicien, du moins Théoricien, qui travaille pour l'Encyclopédie. Le *Mode* change à chaque phraſe, & le mot *preſque*, qui laiſſe de l'équivoque, qui n'annonce pas la bonne foi, & qui peut ſéduire toute perſonne peu verſée dans l'Art, n'a nulle valeur en ce cas-ci : tout ou rien. *La Tonique, il eſt vrai, devient Dominante*, &c. c'eſt comme ſi l'on diſoit, le jour, il eſt vrai, devient nuit ; car effectivement le *Mode* s'y change en un autre du

pag. 91. **Exemple F.**



côté de la *Soudominante*, juſtement celui que demande la réflèxion; mais à qui parle-t-on ? Sans doute que l'on compte ſur le peu de connoiſſance du Lecteur. Le *ton* change donc en cet endroit : Exemple F. De *ré* il paſſe en *ſol* pour le premier hémiſtiche, puis en *ut* pour le deuxiéme, comme le prouve la Note *la* qui le ſuit, & dont le *ton* termine le premier hémiſtiche de l'autre Vers: *Qu'eſt-ce qu'en ſa faveur*, &c. Cette Note devenant, incontinent après, Soudominante de *mi*, qui termine à ſon tour le même Vers : ſi bien que le *Mode mineur* de *mi*, celui qui règne dans tout le Monologue, celui qui ſeul y préoccupe,

& qu'on vient de faire déſirer plus fortement que jamais par tous les différens *Tons* ou *Modes* qui l'ont ſuivi depuis le quatriéme Vers, ſçavoir, ceux de *ré*, de *ſol*, d'*ut*, & de *la*, ſi bien, dis-je, que ce même *Mode* de *mi* tant déſiré s'annonce, revient, & va tout d'un coup frapper ſur ſa *Tonique* en y montant de *Quarte*, juſtement pour exprimer le mot déciſif, *Frappons*.

La Tonique, il eſt vrai, devient Dominante. Eh ! n'eſt-ce rien que cela ? Faut-il rappeller ce qu'on vient de remarquer ſur le même ſujet ? Y a-t-il d'autres Sons fondamentaux dans l'Harmonie que des *Toniques*, des *Dominantes*, &

des *Soudominantes*. *Eh Dieux !* dit-on, *il eſt bien queſtion de Toniqne*, &c. & de quoi donc, s'il n'y a que cela ? Ne dit-on pas, au mot *Cadence*, quoiqu'en ſe trompant : *Il s'enſuit que toute l'Harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de Cadences*. Voyons à préſent dans le même alinea de quoi ſe compoſent les Cadences, & jugeons. Nous ne croyons pas qu'on puiſſe, dans un pareil jugement, s'aveugler autant que celui qui nous parle : *Ce Vers eſt dans le même ton, preſque dans le même accord que le précédent :* peut-on prononcer contre toute vérité avec tant de hardieſſe ?

La Tonique, il eſt vrai, devient Dominante, nous le répétons en-

core. Eh ! pourquoi n'avoir pas fait la même obſervation entre le Vers *par lui tous mes captifs*, &c. & celui qui le précéde, ſeroit-ce effectivement le chiffre qui ſe trouve ici, ſeroit-ce la *note ſenſible* qui n'a point lieu de l'autre côté, l'auroit-on fait exprès ? On en penſera ce qu'on voudra, mais un homme éclairé n'a pas beſoin de pareils ſignes pour ſe déterminer.

Qu'eſt-ce qu'en ſa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Le repos ſuſpendu au premier Vers dans le milieu de la voix, lui laiſſe aſſez d'eſpace pour monter d'une *Quarte* ſur *Frappons*, puis d'une *Tierce* encore au-deſſus ſur

l'exclamation, *Ciel* ! l'un donnant la *Tonique* comme une chofe décidée, *Frappons* ; l'autre montant jufqu'à la *Tierce* de cette *Tonique* pour marquer la furprife où l'on eft de fe voir tout-à-coup arrêté. Ici le changement de *Mode* ne convient nullement, parce que la furprife y eft fi fubite, que le premier Son qui s'y préfente en élevant la voix, eft le véritable & le plus convenable à l'exclamation, & ce premier Son eft juftement la *Tierce*, felon l'ordre du principe & de l'inftinct, & conféquemment à l'étendue qui refte à la voix. Ainfi cette décifion de l'Auteur critique, *car fa note décide fi peu la déclamation*, paroît bien

avoir été prononcée ſans réflèxion.

Si l'on obſervoit encore la nature des *Modes* employés dans les Vers précédens, pour y tenir toujours l'Auditeur en ſuſpens juſqu'au moment où le grand coup doit porter : & ſi l'on conſidéroit comment, avec cela, le haut & le bas ſont ménagés, on admireroit au lieu de blâmer.

Ciel ! qui peut m'arrêter !
Achevons...je frémis ! vengeons-nous...je ſoupire!

Qui croiroit, dit M. Rouſſeau, *que le Muſicien a laiſſé toute cette agitation dans le même ton*, &c. Qui croiroit qu'après une affirmation auſſi abſolue on eût pû ſe tromper? Non-ſeulement toute cette

agitation

agitation n'eſt pas dans le même *Ton*, mais il y change par du Chromatique ſous-entendu (*ſ*) à chaque demi-hémiſtiche.

Après le *Ton* de *mi*, *qui peut m'arrêter* paſſe à la Dominante tonique de *ſol*, où cette Dominante monte ſur le mot *achevons* : ce *ſol* devient enſuite Dominante tonique de ſa Soudominante *ut*, où il paſſe pour exprimer en deſcendant *je frémis* : de-là vient la Dominante tonique de *ré*, ſur lequel *ré* le Chant monte pour exprimer *achevons* : puis ce *ré*, deve-

(*ſ*) Souvenons-nous de la Diſſonance exprimée ou ſous-entendue, & du Monologue cité à la page 67. où l'on éprouve l'effet du Chromatique, ſans qu'il en paroiſſe le moindre intervalle dans toutes les parties.
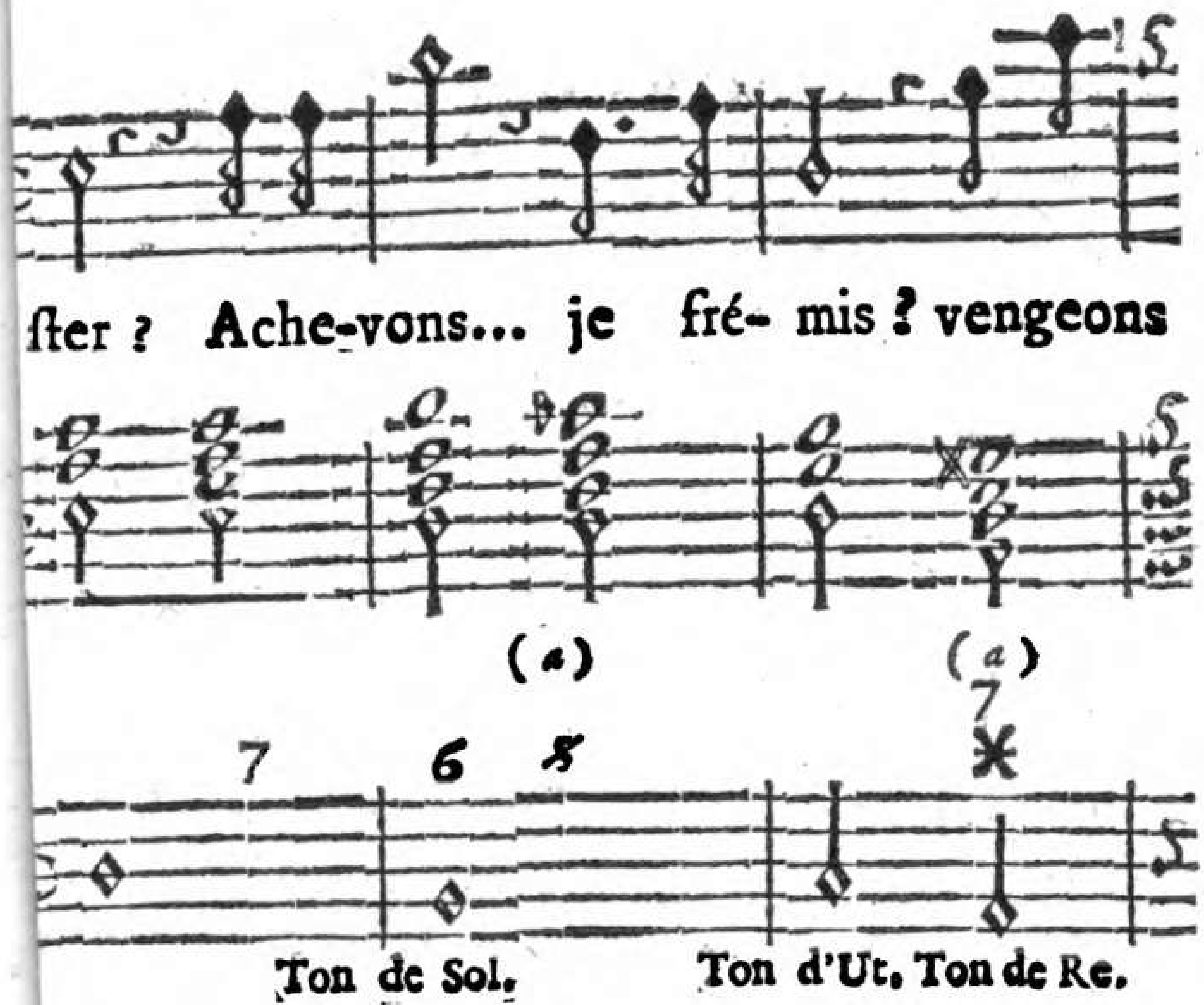
nant à ſon tour Dominante tonique de *ſol*, va expirer enfin en deſcendant ſur la *Tierce* de ce *ſol* pour terminer toute l'agitation, avec *je ſoupire*, ſur le même *Ton* par où elle a commencé.
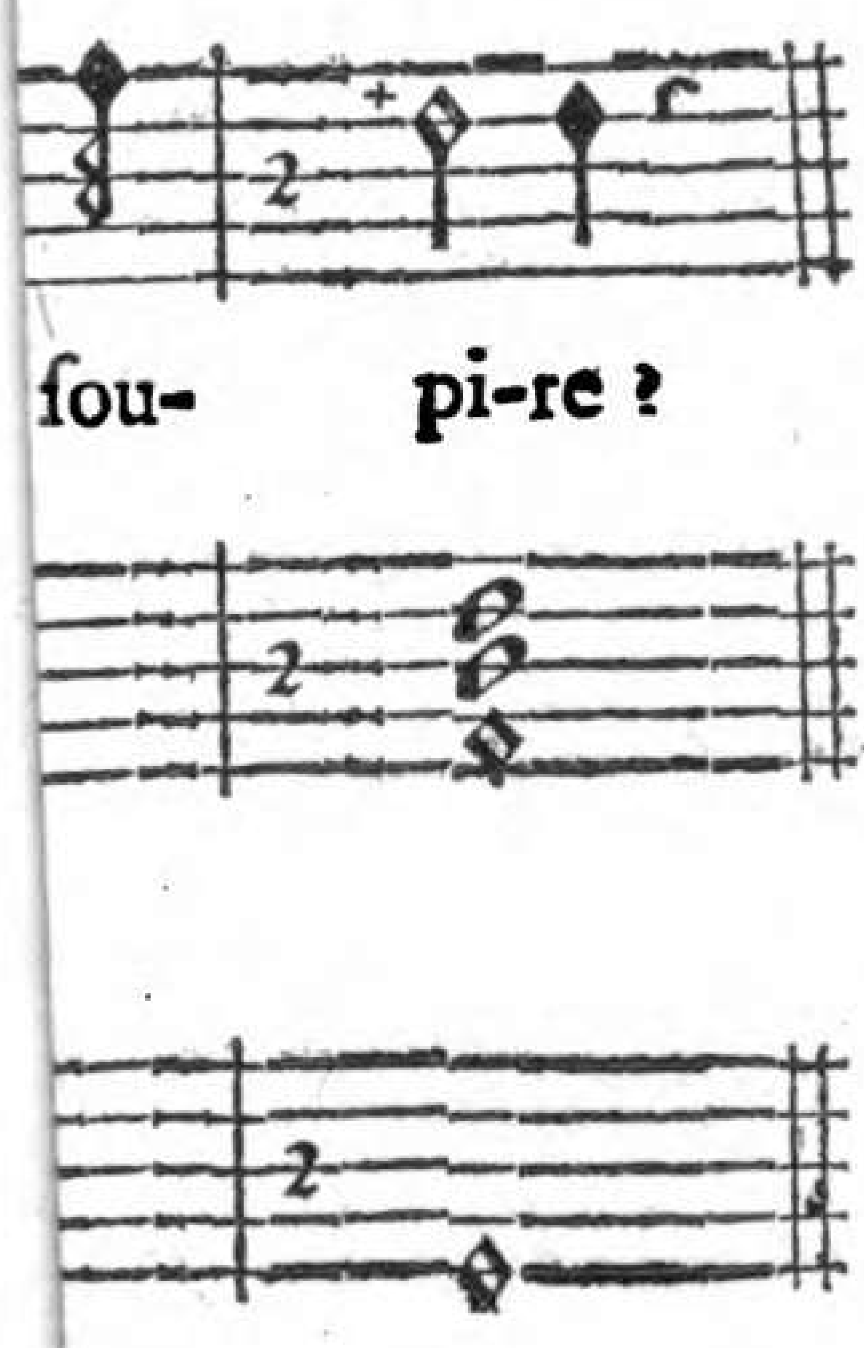
Autant de Dominantes toniques, autant de nouveaux Diézes ou Bémols, qui dans le fond d'Harmonie donnent du Chromatique auſſi parfaitement diſtribué qu'il eſt poſſible, comme on peut le vérifier par l'éxamen ; mais on dira peut-être qu'on ne voit aucun de ces Diézes ni Bémols dans le Chant, dans la Baſſe, nonplus que dans le Chiffre : auſſi faut-il plus que des yeux pour juger en pareil cas. Voyez l'Exemple G.

On fait ſonner ici l'Harmonie avant la Mélodie qui en eſt produite, pour qu'elle inſpire au Chanteur le ſentiment dont il doit être affecté indépendamment des paroles : ſentiment qui frappera tout homme ſans prévention, qui voudra bien ſe livrer aux purs effets de la Nature : d'où l'on ſera forcé de conclure, que l'Harmonie eſt le principal moteur de ce ſentiment, & que ſi la Mélodie ſeule peut l'inſpirer, c'eſt qu'elle fait ſous-entendre, ſans qu'on y penſe, le fonds d'Harmonie dont elle dépend.

On ne peut décider que ſur la Muſique, le Chiffre de la Baſſe à tout moment plein d'erreurs, par

une faute de copie, d'impreſſion, ou de l'Auteur même, qui aura paſſé légérement ſur cet article, ne doit y être d'aucun poids. Cependant, à n'en juger que ſur le Chiffre de Lulli, on voit des eſpèces de repos ſuſpendus à chaque demi-hémiſtiche, ils ont lieu ſur différens Sons ſondamentaux, & cela ſeul ſuffit pour qu'on n'en puiſſe conclure, que le même ſens convienne à chacun de ces demi-hémiſtiches, ſur-tout après avoir dit, quelques pages auparavant, *Toutes les fois que les rapports ſont différens, l'impreſſion ne ſçauroit être la même*; mais il y a plus. Les paroles ne ſuffiſent point au Chanteur pour le mettre en état





Les nouveaux Bemols & Diezes marquent visiblement les changemens de Ton, ou mode.

(a) Ces chiffres, qui ne sont point à la Basse de Lulli, n'éxistent pas moins dans le fond d'harmonie.

ol.

de bien exprimer le ſentiment qu'elles peignent, il faut, en même tems, que la Muſique y réponde : pour preuve de cela, qu'on donne à *je frémis* le Chant de *vengeons-nous* d'abord après *achevons*, comme le permet la Modulation : le ſaiſiſſement, le trouble, que l'Acteur y voudra peindre, paroîtra gauche, forcé : lui-même aura beſoin de toute ſa préſence d'eſprit, pour rendre de ſon mieux ce que la Mélodie, & ſur-tout le fonds de l'Harmonie ne lui inſpireront point : & malgré tout ſon art, on y ſentira toujours une diſparate entre ſon jeu & la Muſique : ce qu'il faut bien remarquer, pour

ne pas donner dans l'erreur de croire que le jeu de l'Acteur puiſſe en impoſer en pareil cas : il faudroit être bien borné dans ſes connoiſſances, & bien peu ſenſible, pour penſer de la ſorte.

C'eſt principalement du fonds d'Harmonie, dont ſe tire la Mélodie appliquée aux paroles, que le Chanteur reçoit l'impreſſion du ſentiment qu'il doit peindre : ces paroles ne lui ſervent, pour ainſi dire, que d'indication : on vient d'en donner la preuve, comme on l'a déja donnée, mais dans des cas plus particuliers encore, ſoit à la *Parenthèſe* de la page 57. ſoit aux mots, *Le charme du ſommeil*, page 81. Auſſi lorſque le Chan-

teur reconnoît, par les paroles, qu'il doit marquer du trouble à *je frémis*, sa voix l'exprime comme d'elle-même : & sans penser à la cause qui le fait agir, sans la soupçonner même, il se trouve entraîné à cette expression par le fonds d'Harmonie qui la lui inspire ; l'Auditeur, de son côté, se trouve émû : qu'il n'en cherche donc pas la raison, puisqu'il peut s'y tromper, ou du moins qu'il la reconnoisse dans le *Bémol* exprimé ou sous-entendu, qu'améne le fonds d'Harmonie par une espèce de Chromatique en descendant : qu'il reconnoisse pareillement que le sentiment de fureur qu'il éprouve, en entendant *Ven-*

geons-nous , vient de deux nouveaux *Diézes* , dont l'un forme le Chromatique en montant avec la Soudominante *ut* qui le précede immédiatement , ce même *Diéze* descendant ensuite à son *Bémol* pour exprimer *je soupire.*

Il y a là un jeu de Chromatique qui ne paroît point effectivement dans le Chiffre de Lulli, mais qui paroît si bien être le fondement des différentes expressions, qu'il suffit de les accompagner avec un Clavecin, pour en être absolument convaincu. Quel que soit le Chiffre, on doit juger, par les différens sentimens qu'éprouvent ici l'Acteur & l'Auditeur , que l'Auteur n'a pû être guidé que

par le fonds d'Harmonie que nous y prefcrivons.

Quel mérite n'y a-t-il pas de fçavoir fi bien cacher l'Art par l'Art même ? Mettons que ce ne foit que l'ouvrage du fentiment, comme il y a toute apparence, le mérite en eft peut-être encore plus grand, d'avoir fçû fi bien rendre l'impétuofité de tant de différens mouvemens avec un fonds d'Harmonie auffi fimple que celui qui y eft employé. Qu'on ne s'y trompe cependant pas : dans cette fimplicité fe rencontrent de ces *écarts harmoniques* qu'on demande : non pas, à la vérité, de ceux qu'on imagine peut-être, de ceux dont la dureté

ſe fait toujours ſentir, & qui ſont la reſſource ordinaire des génies bornés, qui ne peuvent s'échauffer qu'en forçant la Nature, mais de ces *écarts* doux, dont la *liaiſon*, quoiqu'agréable, ne laiſſe pas que de faire ſentir les différens mouvemens qu'ils peignent: on a déja éprouvé ſi ſouvent l'effet de cette Muſique; on l'éprouvera toujours comme auparavant, tant qu'on s'y laiſſera guider par le ſeul ſentiment, ſans aucune préoccupation étrangere.

Il eſt bon de faire ſouvenir qu'il n'y a dans toute la Muſique, que le Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique; que ce dernier genre n'étoit nullement

en uſage du tems de Lulli, qu'on ne peut guères l'employer, qu'il n'en réſulte quelques duretés, & qu'il ne l'a été qu'une ſeule fois dans notre Muſique Théatrale : de ſorte que reſte le Chromatique pour tout *écart* : or ſi on ne l'a pas apperçu dans le cas préſent, à qui en eſt la faute ? Ce n'eſt pas le ſeul morceau de Muſique où le fonds d'Harmonie comporte du Chromatique, ſans qu'il en paroiſſe le moindre intervalle dans toutes les parties, & où le ſentiment qu'on en éprouve, naiſſe diréctement de ce même fonds d'Harmonie. (*t*)

Il faut plus que des yeux, je

(*t*) Page 67.

l'ai déja dit, pour juger d'un Art où la cauſe réſide dans ce qui eſt ſous-entendu de même que dans ce qui eſt exprimé, comme on le laiſſe entrevoir au mot *Cadence* dans l'Encyclopédie.

Les Trils font ſur-tout un bel effet, &c. Ceci qui eſt dit ironiquement, mais ſans diſtinction, caractériſe de plus en plus ſon Auteur ; car un Tril bref & battu rapidement ſur la fin de *vengeons-nous*, & ſuſpendu par un ſeul battement mol ſur *je ſoupire*, ajoute à l'expreſſion. Pourquoi mêler encore dans cette ironie la *Cadence parfaite*? Le ſens n'eſt-il pas fini à *je ſoupire* ? Encore eſt-ce ſur la *Tierce*, dont l'effet eſt moins ab-

ſolu que celui de ſa *Tonique*.

Toute perſonne qui voudra juger de la Muſique du dernier Vers,

Achevons...je frémis ! vengeons-nous...je ſoupire !

par le ſeul ſecours des yeux, n'en jugera certainement pas comme notre Critique, puiſqu'elle y verra du moins du haut & du bas : ſi elle y joint ſon oreille, cette différence la frappera comme appartenant à des repos de différente nature ſur différens Sons fondamentaux : & ſi elle y joint encore quelques connoiſſances de l'Art, elle y reconnoîtra la cauſe de ce ſentiment, telle que nous venons de la dépeindre ; mais

quelques Lecteurs décident sans rien approfondir, & se laissent séduire par le style : la chose est bien écrite, vraie ou fausse, n'importe, on y ajoute foi. Eh ! que doit-on chercher dans les ouvrages, si ce n'est l'imagination, le génie, le discernement, le jugement, le goût, le sentiment, l'oreille enfin, s'il s'agit de Musique : on peut bien s'y amuser aussi du caractère de l'Auteur, car on se peint volontiers dans ses écrits ; mais on ne doit s'attacher qu'à la vérité. L'homme sage craint & néglige des fleurs dont le parfum est souvent empoisonné.

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colere s'éteint quand j'approche de lui.

Approuver la déclamation (*u*) de ces deux Vers, c'eſt critiquer ſa propre critique, puiſque cette déclamation eſt fondée ſur les mêmes principes que toute celle qui a précédé : le plus d'intervalle qu'on y ſouhaite entre les deux Vers dépend de l'Acteur, & cela eſt dit apparemment ſans réflèxion, comme la plus grande partie de tout l'Ouvrage. Quant à la *Cadence parfaite* qu'on y reproche, c'eſt le tic de l'Auteur, on n'en connoît point d'autre pour terminer un ſens fini.

Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.

On reconnoît donc ici la diffé-

(*u*) On approuve effectivement la déclamation muſicale de ces deux Vers.

rence du haut & du bas, du fort & du doux, puiſqu'on voudroit que la voix s'élevât ſur *vengeance*, & retombât *doucement ſur vaine* : mais bientôt on l'oubliera de nouveau, comme on l'a oublié ci-devant, (*x*) pour ſe donner le plaiſir de dire un bon mot.

Mon bras tremblant ſe refuſe à ma haine.

Mauvaiſe Cadence parfaite, dit-on ; mais c'eſt à ceux qui ont de l'oreille d'en décider : *d'autant plus qu'elle eſt accompagnée d'un Tril*, bonne raiſon.

Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour ?
A ce jeune Héros tout cede ſur la terre.

(*x*) Cette réflexion auroit fait tomber la critique du Vers *Vengeons-nous*, &c. ſi on l'eût faite dans le tems. Quand on ne juge pas par Principes, il faut du moins de la mémoire.

Faites

Faites déclamer le deuxiéme Vers à la ſuite du premier, & vous verrez (nous parlons à l'Auteur même qui cite ici Mlle Dumeſnil) qu'on abaiſſera la voix après *jour*, pour paſſer au deuxiéme Vers, qu'ainſi le Muſicien n'a pû mieux faire de l'élever à *jour* pour ſe radoucir en deſcendant *à ce jeune Héros*, &c. & de quelle maniere encore en paſſant au *Mode majeur* rélatif à celui de la *Soudominante* du *Mode* que l'on quitte à *jour*, & où l'on éprouve effectivement un radouciſſement très-ſenſible; mais on n'a eû garde de le citer, ce deuxiéme Vers, il auroit fait échouer la plaiſanterie. C'eſt ici où l'on peut dire

avec raiſon, ce que cet Auteur dit à l'occaſion du Vers : *Plus je le vois*, &c. *la voix doit s'élever ſur jour & retomber doucement* ſur, *à ce jeune Héros*, &c.

La Critique ne roule plus que ſur une Parenthèſe qui ne vaut pas la peine qu'on s'y arrête : celle que nous avons citée prouve aſſez de quoi Lulli étoit capable à cet égard. Le triomphe de M. Rouſſeau ſur cet article ne le mettra pas à l'abri de ſes contradictions, de ſes faux expoſés, non plus que de ſon ſilence ſur les mêmes accidens qu'il annonce, & qu'il ſupprime quand bon lui ſemble, ſelon les avantages qu'il prétend en tirer. Et pour

mettre le Lecteur tout d'un coup au fait, en voici une légere récapitulation, avec de nouvelles remarques qui ne seront peut-être pas inutiles.

Erreur, & contradiction en même tems avec lui-même, à l'occasion du *Tril*, (y) où l'on dit qu'il y a *repos absolu*.

Autre contradiction lorsqu'on dit, page 85. de la Lettre : *Eh Dieux ! il est bien question de Tonique*, &c. après avoir annoncé dans l'Encyclopédie, au mot *Cadence*, que le fonds de l'Harmonie ne consiste qu'en cela : de sorte que toutes les différentes tournures qu'il est possible de donner à la

(*y*) Page 70. de ces Observations.

Mélodie ne peuvent naître que de ce même fonds. (z)

Autre contradiction encore, mais tacite, lorſqu'après avoir repris Lulli ſur ce qu'il auroit dû faire monter & deſcendre, pag. 88, & lorſqu'après être convenu, pag. 55, que *toutes les fois que les rapports ſont différens, l'impreſſion ne ſçauroit être la même*, on veut que le même ſens puiſſe être rendu par la Mélodie de chaque demi-hémiſtiche, pag. 87, pendant que les rapports y ſont différens entre les repos, dont les uns ſont pratiqués

(z) Page 93, étant à remarquer comme on l'a déja dit, que les *Cadences rompuës & interrompuës* ſuppoſent toujours des *Cadences parfaites* romp.... ou inter.... & annoncées par conſéquent par une *Dominante*.

dans le haut, les autres dans le bas, ſur différens Sons fondamentaux : de ſorte que les deux moyens de variété, qu'on ſe fait gloire de connoître, s'y trouvent employés à propos, & en même tems. (*a*)

Par cette façon d'agir on cache au Lecteur le côté de la perfection, pour ne lui montrer que des défauts imaginaires, comme on peut s'en appercevoir à préſent.

Si l'on dit, pag. 82, *Je pardonnerois peut-être au Muſicien d'avoir mis ce ſecond Vers dans un autre ton*, &c. C'eſt juſtement à l'endroit où le nouveau ton met le comble à l'expreſſion : (*b*) & ſi l'on y

(*a*) Page 98. (*b*) Page 70.

ajoute, *s'il ſe permettoit un peu plus d'en changer dans les occaſions néceſſaires* : cela prouve aſſez le peu de connoiſſance qu'on a du fonds de l'Art, puiſque les *tons* ſont variés autant, & le plus à propos qu'il eſt poſſible dans tout le Monologue. Un aveugle ne prononceroit pas ſi hardiment ſur ce qu'il ne voit pas, il ſçait du moins que d'autres voyent.

Céler d'un côté ce qu'on cite de l'autre, *(c)* porter l'abus juſqu'à des railleries piquantes, où l'on ſe trompe ſoi-même, *(d)* cela ne ſe comprend pas.

En célant, par exemple, les Cadences parfaites évitées ſur des

(*c*) Pages 85. & 90. (*d*) Pages 81. & 113.

Dominantes toniques, à la fin du troiſiéme, & du cinquiéme Vers, Cadences dont on fait mention dans l'Encyclopédie, on cache, par-là, au Lecteur peu inſtruit, le mérite de l'Harmonie, qui fait déſirer ce que n'annoncent point les paroles, puiſque le ſens eſt fini à chacun de ces deux Vers, lorſqu'il ne l'eſt pas, cependant, dans l'eſprit d'Armide; c'eſt de-là qu'elle conclud : on cache encore le mérite de la Mélodie, où les cadences ſont ménagées de maniére qu'il ſe trouve aſſez d'étenduë à la voix, pour qu'elle s'éléve avec rapidité juſqu'au mot qui doit faire ſentir toute la

force de l'expreſſion. (*e*)

Pourquoi dire au ſeptiéme Vers, *La Tonique, il eſt vrai, devient Dominante*, &c. & le céler au cinquiéme, lorſque tout y eſt pareil, excepté que l'une devient *Dominante tonique*, & l'autre ſimplement *Dominante?* Pourquoi dire au cinquiéme Vers, page 84, *Il recommence exactement dans le même ton, ſur le même accord*, & au ſeptiéme, *preſque dans le même accord*, lorſque la choſe eſt égale de part & d'autre? Le *preſque* n'y a aucune valeur, il eſt même abuſif, & contre la bonne foi; mais ſi c'eſt le même accord, ce n'eſt pas la même note fonda-

(*e*) Pages 79. & 85.

mentale, *la Tonique, il eſt vrai, devient Dominante*, on en convient à l'égard du ſeptiéme Vers, & cela pour déguiſer l'erreur dans laquelle on veut faire tomber en diſant, *ce vers eſt dans le même ton*, lorſque cependant c'eſt tout le contraire, car le *ton* y change effectivement. (*f*)

Ce ſont-là des erreurs impardonnables; mais bien plus, citer un *Diéze* en raillant, p. 83, pour cauſe d'un effet auquel il n'a de part que comme ſon harmonique du fondamental: (*g*) que dis-je, *Diéze* au deſſus duquel peut ſe former un Chant qui n'aura du tout

(*f*) Page 90.
(*g*) Page 81.

point l'air d'un *petit Somme*; qu'eſt-ce que cela ſignifie?

Quand on dit, pag. 87, *Ces deux Vers ſeroient bien déclamés, s'il y avoit plus d'intervalle entr'eux*, ce plus d'intervalle dépend non ſeulement de l'Acteur, mais il eſt même forcé par le repos qui ſe termine au premier Vers. Donc ces deux Vers ſont bien déclamés ſelon M. Rouſſeau même, donc ſa Critique tombe par cet acquieſcement, puiſque les mêmes Principes règnent dans tout le cours de la Scène.

Si la Lettre de cet Auteur fourmille d'une infinité de Sophiſmes, que nous ſommes forcés de paſſer ſous ſilence, parce que nous pou-

vons mieux employer notre tems, nous ne ſçaurions cependant nous taire ſur une contradiction avec ſoi-même, qui doit ſurprendre également tout le monde : il s'y agit des Chœurs de Muſique.

Dans l'Encyclopédie, au mot *Chœur*, on lit, *Chœur eſt en Muſique un morceau d'Harmonie complette, &c. On cherche dans les Chœurs un bruit agréable & harmonieux qui charme & rempliſſe l'oreille. Un beau Chœur eſt le Chef-d'œuvre d'un habile Compoſiteur. Les François paſſent pour réuſſir mieux dans cette partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.*

Dans la Lettre, p. 43, après avoir employé une vaine Rhétorique contre les Fugues, Imita-

tions, & Desseins, qui sont cependant les plus beaux ornemens des Chœurs, on croit que, pour en dégouter, il suffit de dire, *presque personne n'y réussit, à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel Ouvrage.* Quelle raison ! *Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plûpart de nos Chœurs tant admirés.* Puis à la Note on s'appuye d'un certain *Terradeglias* à qui l'on fait dire, *autrefois j'aimois à faire du bruit, à présent je tâche de faire de la Musique.*

Il y a d'abord ici une transposition d'ordre, & dans la forme, & dans le fonds, qui doit surprendre : il y a à-peu-près un an que la Lettre C est donnée dans l'En-

cyclopédie, & il y a dix ans ou environ que la converſation avec *Terradeglias* peut être ſuppoſée. Il n'y a donc qu'un an que le *bruit* des Chœurs étoit pour M. Rouſſeau *agréable & harmonieux*, capable de *charmer & de remplir l'oreille*, & s'il y en a dix qu'on lui a fait entendre le contraire, il s'aviſe aujourd'hui de s'en ſouvenir : heureuſe mémoire !

FIN.

APPROBATION.

J'Ai lû par ordre de Monseigneur le Chancelier, un Manuſcrit intitulé, *Obſervations ſur notre Inſtinct pour la Muſique*, &c. & j'ai cru que l'impreſſion en feroit également honorable & utile à la Muſique Françoiſe. A Paris le 12. Avril 1754.

TRUBLET.